هل نحن فعلاً بحاجة إلى مشروع ثقافي عربي؟

تعلو بين الفينة والأخرى أصوات هنا وهناك، بعضها يرى أن تراجع مستوى الثقافة في هذه المرحلة الاستثنائية التي يمر بها الوطن العربي يعود إلى أسباب عديدة أبرزها: غياب دور الكتاب، وضعف الإنتاج الفكري، والعزوف عن القراءة، وتفاقم ظاهرة العولمة وتأثيرها في الرؤى والسلوك، وبعضها الآخر يرجع ذلك إلى غياب المشروع الثقافي العربي الحقيقي الذي يجمع ولا يفرق، وينهض بالأمة من تقهقرها وتشرذمها، وينتشلها من براثن الجهل والأمية والتطرف، ويعيد الاعتبار إلى الثقافة العربية باعتبارها أولوية ملحة لا غنى عنها، وقضية تستحق التضحية والعطاء، وجسراً متيناً للعبور إلى التنمية الإنسانية وصون التراث واللغة والهوية، فيما يذهب البعض الآخر إلى الاعتراف بوجود هذا المشروع الثقافي العربي ولكن يحتاج إلى تفعيل آلياته، وترميم بنيانه، واستعادة دوره، وإدخال تعديلات بما يناسب الواقع والمرحلة، فضلاً عن رأب بعض الصدوع من خلال التعاون والتواصل والتنسيق والتعالي على الآلام والأحزان.

وفي كل الحالات، وفي خضم هذا المشهد الضبابي والملتبس، على المثقف العربي أياً كانت مواقفه وتوجهاته، أن يسارع إلى وضع خطة عمل أو برنامج يمكن من خلاله أن يحدد ما هو مطلوب اليوم لجمع هذه الأصوات الثلاثة، التي تقرّ جميعها بضرورة تغيير الواقع وإطفاء هذا الحريق الممتد الذي لا يبقي على شيء، ومازال هناك وقت وأمل، لصنع غد أفضل، خالٍ من رواسب الماضي وزلاته، وتعقيدات الحاضر وإكراهاته، ومازالت هناك ضمائر حية، تعمل في الليل والنهار، من أجل طرد خفافيش الظلام والإرهاب إلى غير رجعة، ومازالت هناك حكمة عربية تجري في شرايين الأمة، على الرغم من طغيان الفوضى واللامبالاة والإهمال.

لا شكَّ أنه يوجد تقصير كبير من قبل الجميع، ويمكن أن نرمي بعضنا بعضاً باللائمة على ما حلَّ بنا، من دون الوصول إلى نتيجة، بل بالعكس ستتحوّل الأزمة إلى أزمات، وستتسع دائرة العنف على حساب الأمن والسلام الاستقرار، وبالتالي سيتقلّص منسوب الحبّ والإيمان، ونستمر في هذه الدوامة، عبر سقوط المزيد من الأوطان والضحايا والأحلام، لكن لا بدّ أن نعترف أنه يوجد لدينا مشروع ثقافي عربي متكامل في أكثر من مكان، أهمه مشروع الشارقة الثقافي الحضاري الذي انتهجه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، كمشروع مستقبل للتقدم والبناء والازدهار والرقي، ويمكن لأيّ مواطن عربي أن يقرأ في صفحات هذا المشروع، إذ سيكتشف تلك الأهمية الكبيرة التي تحققت وتميزت من خلال الفعاليات الفكرية والأدبية والفنية والمبادرات المتواصلة في استكماله عربياً بدعم لامحدود في سبيل الارتقاء بالواقع، والانتصار على التحديات المفروضة بسلاح الثقافة والمعرفة والعلوم.

لقد استطاع سموه أن يحوّل إمارة الشارقة إلى مركز للفعل الثقافي العربي، وإلى حاضنة للمشاريع الثقافية لدى أغلبية الكتاب والمفكرين، والعمل على انصهارها جميعاً في مشروع كمشروع الشارقة يحقق أماني وطموحات الأمة العربية، لأنه مشروع قام على العمل والوفاء والإخلاص وكسر النمطية والتقليدية، واتكأ على الجهود المبدعة والشجاعة والرؤى الخلاقة، من دون اللجوء إلى النصح والوعظ والنقد، فما علينا إلا أن نقتدي به، ونستظل تحت جناحه، ونتعلم من إنجازاته ونجاحاته، ونمضي في هذا النهج للخروج من النفق وتحقيق العدالة والحرية.

سكرتير التحرير

مشروع الشارقة الثقافي قام على العمل والوفاء، واتكأ على الجهود المبدعة والشجاعة والرؤى الخلاقة

الانتصار على التحديات المفروضة يكون بسلاح الثقافة والمعرفة والعلوم

أضواء على الآثار الثقافية الإسلامية في آسيا

كتاب للمؤرخ الهندي تارا تشاند في ترجمة عربية



عبده وازن

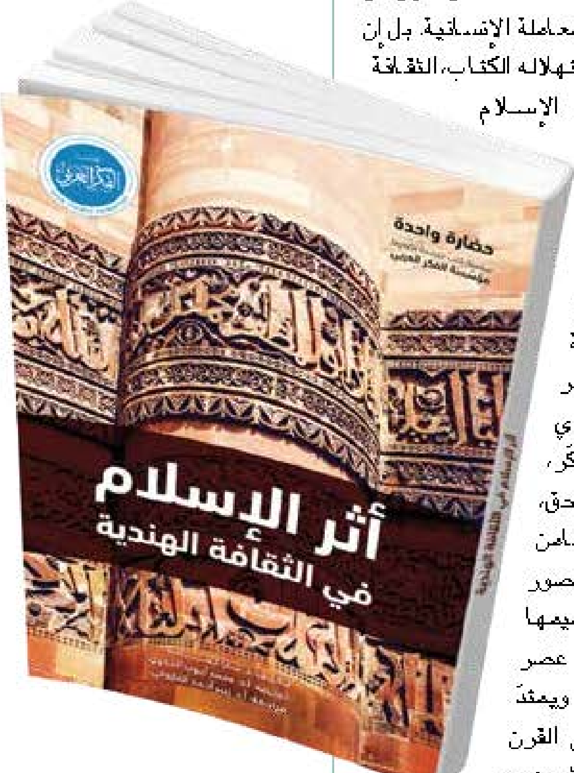
قد يكون كتاب الباحث الفرنسي مارك غابوريو «إسلام آخر، الهند، باكستان، بنغلادش» (دار البان ميشال، باريس) واحداً من أهم الكتب التي تناولت الإسلام في الهند والدول التي تجاورها والتي تشكل معاً ما يسمى بـ«القارة» الصغيرة داخل القارة الآسيوية الكبرى. ويركز الباحث على الهند خصوصاً التي تمثل موقعاً رئيسياً في العالم الاسلامي لم يكن دوماً مثار انتباه المؤرخين والبحاثة في الحقل الديني والحضاري.

تذكرت هذا الكتاب الذي أتمنى أن يترجم ذات يوم إلى العربية، بينما كنت أقرأ كتاب «أثر الإسلام في الثقافة الهندية»، الصادر عن مؤسسة الفكر العربي، وهو من تأليف المؤرخ الهندي المعروف تارا تشاند، (ترجمه الى العربية محمد أيوب الندوي) ويكتسب هذا الكتاب أهميته في كون مؤلفه هو أحد المتخصصين أكاديمياً في حقل في الديانات الهندية، وصاحب علم واسع في تاريخ العلاقات العربية– الهندية، ما أمكنه فعلاً أن يتناول التأثير الذي أحدثه الإسلام والمسلمون في مجالات الثقافة الهندية المختلفة. وسعى المؤلف الى استعراض الأفكار التي جرى تبادلها، الناشئة عن التأثر والتأثير في هذا التفاعل الفكري.

واللافت أن المؤلف يتخطى أثر الإسلام في الثقافات الهندية، ليبحث في التأثر

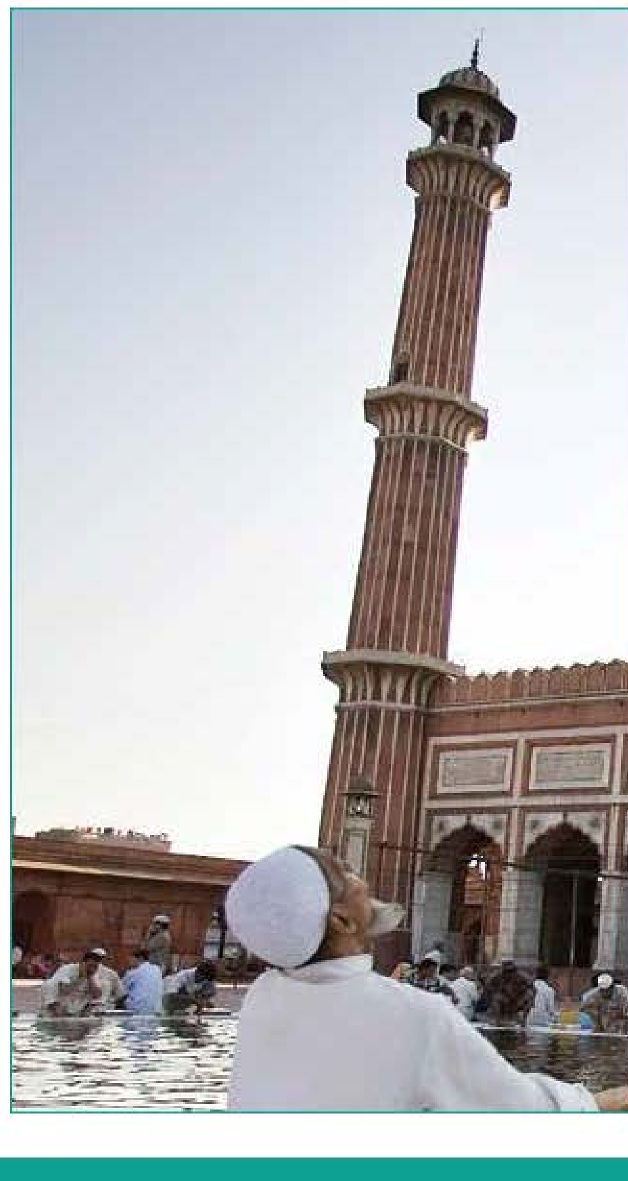


والتأثير المتبادلين بين مختلف الأديان الهندية. وهذا ما يتيح للقارئ أياً تكن معتقداته وانتماءاته الدينية، أن يُدرك أن التعصب الديني هو نقيض الإيمان، لا سيما حين يبرز المؤلّف أن الإيمان بالله هو جوهر الأديان جميعاً وقاسمها المشترك، وأن الإيمان بالله يعني الوقوف من كافة الأديان على مسافة واحدة. ويرى المؤلّف كما ورد في مقدمة الكتاب، أن ثقافة الهند ثقافة تأليفية تستمدّ قوامها من أفكار النُظم المختلفة، وتحتضن في مدارها المعتقدات والعادات والشعائر والمؤسّسات والفنون والديانات والفلسفات التي تنتمي إلى مختلف طبقات المجتمع الهندي في مراحل تطوّرها المختلفة». فإذا كانت الأديان نصفها عبادة ونصفها معاملة، فإن المعاملة نفسها ترتكز على تعاليم جوهر العبادة، وتكشف جوهرها وكنهها، وهي التي تُقرّب الشعوب بعضها من بعض. وهذا ما تميّز به التجار المسلمون ومن قبلهم التجار الفينيقيون، الذين حملوا مع تجارتهم وبضائعهم معتقداتهم الدينية إلى مختلف أنحاء حوض المتوسط، وأقاموا فيها الممالك من دون أن يستخدموا سلاحاً غير المعاملة الإنسانية. بل إن المؤلف يستعرض في استهلاله الكتاب، الثقافة الهندوسية قبل دخول الإسلام إلى الهند، فالهند كانت ولاتزال ملتقى حضارات متباينة منذ فجر التاريخ. ويعمد الى تقسيم التاريخ الهندي إلى ثلاث حقب: الحقبة القديمة، وهي تضمّ العصر الفيدي والعصر البوذي والعصر الهندوسي المبكّر، ثم العصر الهندوسي اللاحق، وانتهت في القرن الثامن الميلادي؛ وحقبة العصور الوسطى التي يمكن تقسيمها إلى عصرين اثنين: عصر القرون الوسطى الأول، ويمتدّ من القرن الثامن إلى القرن الثالث عشر الميلادي، ثم عصر القرون الوسطى الثاني ويمتدّ من القرن الثالث عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر. أما الحقبة الثالثة فقد بدأت بحلول القرن التاسع عشر وما زالت مستمرّة حتى يومنا هذا.



وفي رأي المؤلف أن تاريخ العلاقات التجارية بين الهند والبلدان العربية في غرب آسيا، وفلسطين، ومصر، يعود إلى ما قبل الإسلام بزمن بعيد. فالعرب كان لهم دور مهمّ في التجارة ما بين الشرق والغرب. وفي الجريدة الرسمية لمحافظة بومباي، يتحدث خان بهادور فضل الله لطف الله الفريدي (وهو مؤرّخ كتب عن المسلمين وكان نائب مفوض الجمارك في بومباي) عن مستوطنات العرب قبل الإسلام، في مناطق ثال وكليان وسوبارة. ويستخدم بطليموس، في خريطته للهند، كلمة ميليزيجريس والجزء الأخير من الكلمة هو عربي، أي من كلمة جزيرة. ويذكر المؤلّف، نقلاً عن المؤرّخ البريطاني السير وليام ولسون هنتر، صاحب كتاب «تاريخ الهند البريطانية» أن «الفينيقيين كانوا يزاولون التجارة مع الهند». وأن البطالمة أسّسوا موانئ على البحر الأحمر لتشجيع التجارة الهندية، وحذا السلوقيون حذوهم فشيدوا الموانئ

قارن المؤلف بين الحالة الثقافية التي كانت عليها الهند قبل دخول الإسلام وبعده دينياً وأدبياً وفنياً

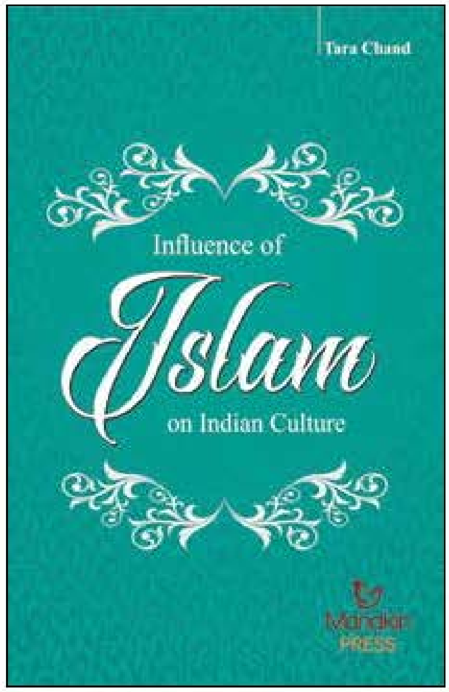


في خليج فارس. وكان اليونانيون يستوردون الأرز والزنجبيل والقرفة من ساحل مالابار».

ولكن ما إن ظهر الإسلام وانتشر في بداية القرن السابع الميلادي، موحداً القبائل العربية تحت دولة مركزية، حتى أعطى زخماً كبيراً للحركة التوسعية. فغزت جيوش المسلمين بلاد الشام وبلاد فارس بسرعة فائقة، وبدأت تحوم على مشارف الهند وضواحيها. وكان على التجار المسلمين أن يرثوا ميراث التجارة البحرية الفارسية، فبدأت الأساطيل البحرية العربية تعبُر البحار الهندية. وكانت السفن العربية تنطلق إما من ساحل البحر الأحمر، وإما من الساحل الجنوبي، وكان هدفها الرسوّ إما عند مصبّ نهر السند وفي منطقة خليج كامبايت، مروراً بالمياه قبالة السواحل، وإما على ساحل مالابار.

اما الأسطول البحري الأول للمسلمين فظهر في المياه الهندية العام ٦٣٦ م في عهد الخليفة الثاني عمر بن الخطاب، عندما أرسل حاكم البحرين وعُمان عثمان الثقفي جيشاً عن طريق البحر إلى ثانا.

وبحسب المؤلف، تم في عهد الخليفة عمر، اكتشاف الطريق البرّي إلى أرض الهند، وجُمِعت معلومات كثيرة عنها أدّت في نهاية المطاف إلى غزو السند في القرن الثامن على يد محمد بن القاسم الثقفي. وفي الوقت نفسه كانت التجارة عن طريق البحر متواصلة، وبنى المسلمون مستوطناتهم في ثلاث بلدات على طول امتداد الساحل الجنوبي للهند وفي سيلان. ويقول المؤلّف استناداً إلى مؤرّخين أجانب (رولاندسون، فرانسيس دي، أستورك وغيرهم) إن العرب المسلمين استوطنوا أولاً المناطق الساحلية في مالابار في حوالي نهاية القرن السابع: «من المعروف أنه في الفترة التي بدأت في القرن السابع الميلادي استقرّ التجّار الفرس



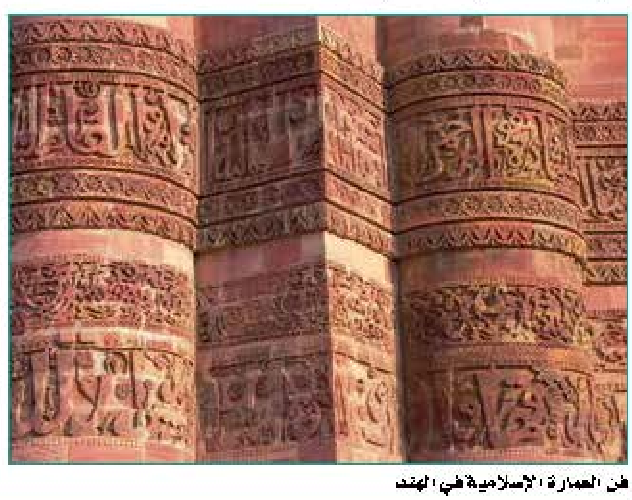
والعرب بأعداد كبيرة في مختلف الموانئ على الساحل الغربي للهند وتزوّجوا بالنساء المحليّات، وكانت مستوطناتهم كبيرة وذات أهمية خاصة في مالابار، حيث كانت سياسة تشجيع التجّار في الموانئ سياسة مقبولة منذ وقت مبكر جداً، على ما يبدو». ويمكن الاستدلال على وجود المسلمين في هذه البلدان آنذاك من تفاصيل البلاذري حول الأسباب المباشرة وراء حملة محمد بن القاسم الثقفي: فيروي البلاذري أن ملك سيلان أرسل هدية إلى الحجاج بن يوسف الثقفي قوامُها فتياتٌ مسلمات وُلِدْنَ في بلاده، ثم تَيَتَّمْنَ لأنهنّ بنات التجار العرب الذين لقوا حتفهم هناك. ويشير المؤلّف أيضاً إلى أن اسم الحجّاج ارتبط بالمستوطنات العربية في الجنوب أيضاً، «ففي أوائل القرن الثامن اضطر بعض الناس، نتيجة استبداد الحجّاج بن يوسف الثقفي حاكم العراق، الذي يمقته حتى المسلمون لقسوته، إلى مغادرة أوطانهم إلى الأبد. فنزل بعضهم في ذلك الجزء من الساحل الغربي للهند الذي يسمّى كوكن، واستوطن البعض الآخر الجانب الشرقي من رأس كماري».

وهاجمت الأساطيل العربية في القرن الثامن، بهروتش والموانئ على

سعى المؤلف إلى استعراض الأفكار التي جرى تبادلها وتأثير الإسلام في الثقافة الهندية

المسلمون العرب استوطنوا أولاً المناطق الساحلية الهندية وتحديداً في مالابار

يصل في كتابه إلى نتيجة مفادها أن التعصب الديني هو نقيض الإيمان


فن العمارة الإسلامية في الهند



الهندوس في الهند

> **التعصب الديني هو نقيض الإيمان لأن الله جوهر كل الأديان**

ساحل كاثهياوار، حيث استمرت تجارتهم وازدهرت مستوطناتهم. وأول دليل مباشر مسجَّل على وجود مستوطناتهم في الهند هو ما يرجع إلى هذا القرن. ففي كاثو ميّات يوجد العديد من القبور القديمة، يحمل بعضها عبارات خاصة منقوشة تدلّ صراحة على الأثر الإسلامي. ويرى المؤلف أن «نفوذ المسلمين تصاعد بسرعة، ومنذ ذلك الوقت استقروا في سواحل مالابار في مدة تزيد على مئة سنة، ورحّب بهم سكان المنطقة تجاراً، وقدموا لهم تسهيلات ليستقرّوا ويحصلوا على الأراضي ويمارسوا شعائرهم الدينية علناً. وعندما استقرّوا في تلك المنطقة بدؤوا بالدعوة ونشر الدين الإسلامي. وحظِيَ معظمهم بتقدير السكان المحليين واحترامهم، فالمسلمون جاؤوا إلى الهند وفي قلوبهم إيمان عميق بدينهم الجديد، وتغمرهم فرحة النصر. وما إن اكتمل القرن التاسع حتى كان المسلمون قد انتشروا في مناطق السواحل الغربية للهند، وأحدثوا حالة من التأثير بين جماهير الهندوس، بفعل معتقداتهم وعباداتهم الغريبة عن تقاليد الهندوس وشعائرهم، وأيضاً بسبب الحماس الذي اتُّسمت به دعوتهم لدينهم».

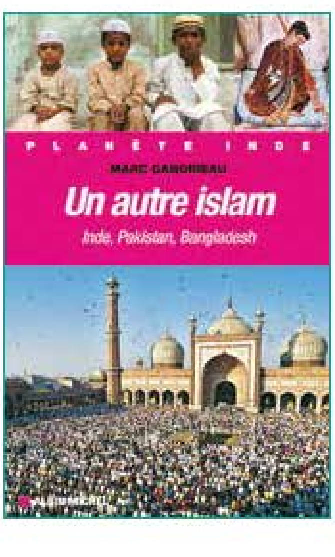
ويقدم المؤلف، من أجل تتبّع التغيُّرات التي طرأت على ثقافة الهند، بفعل نفوذ الإسلام، وصفاً لتلك الثقافة على نحو ما كانت عليه قبل دخول الإسلام إلى البلاد. فقد كانت الهند مهداً للحضارة الهندوسية، ولكنها استقبلت الحضارات الأجنبية مثل الآرية والفارسية والتركية والعربية، فتميّز المجتمع الهندي بكون الأجانب فيه جزءاً لا يتجزّأ منه. ولا بدّ قبل كل شيء من القول بأن الثقافة الهندية التي يُشير إليها الكتاب في عنوانه، تغطّي جملة الممارسات والتقاليد الاجتماعية المتباينة والمتشابهة في آن، والتي تنشأ عن التعاليم الدينية، وما أكثرها في الهند، وهي متباينة ومتشابهة كذلك، والمعروف في علوم الإنثروبولوجيا، أن الأديان أو المعتقدات هي بعامة المصدر الأول والأساس للثقافات.

ويعمد المؤلف، من أجل تتبّع التغيُّرات التي طرأت على ثقافة الهند، بفعل نفوذ الإسلام، إلى تقديم وصف لتلك الثقافة، على نحو ما كانت عليه قبل دخول الإسلام إلى البلاد. ثم يقسّم الثقافة إلى قسمين رئيسيّين: أولاً، الدين والفلسفة، وثانياً الفن، مع ما يشمل من أدب وغناء وعمارة. ثم يستعرض كل قسم على حدة، منذ دخول المسلمين إلى الهند حتى سقوط الإمبراطورية المغولية في القرن الثامن عشر.

> **الكتاب يمثل مرجعية لقراءة التبادل الثقافي والفكري والحضاري**

في مجال الفن، شهد هذا العصر ظهور المدارس الهندوسية الإسلامية في العمارة والرسم؛ وفي مجال الأدب حدث انحطاط في تعليم اللغة السنسكريتية، وازداد الاهتمام باللغات المحلية، بما فيها اللغة الأردية؛ وفي مجال العلوم تمّ إدخال نظريات العرب وآرائهم في الطب والرياضيات وعلم الفلك. وكان التغيّر في جميع شعاب الحياة الاجتماعية في الهند هائلاً وكبيراً إلى حدّ أنه يعتبر بداية حقبة جديدة.

لا شك في أن هذا الكتاب يمثل مرجعاً مهماً مفيدا في قراءة التاريخ الاسلامي للهند، وفي الاثر الذي تركه العرب في الثقافة الهندية والتبادل الفكري والحضاري الذي تم بين العرب والهند.





د. محمد صابر عرب

البحث التاريخي يعتبرها المصدر الأول للمعلومات

كيف نكتب تاريخنا العربي في غيبة الوثائق؟!

المشتغلون في مجال البحث التاريخي يعرفون أهمية الوثائق، باعتبارها المصدر الأول للمعلومات التاريخية، فضلاً عما تمثله الوثائق من أهمية في تاريخ الأمم والشعوب، لذلك عنيت الدول منذ فترة مبكرة بالحفاظ على وثائقها، وهو أمر يعرفه الخبراء في مجالي الآثار والتاريخ القديم.

عرف الأوروبيون أهمية الوثائق باعتبارها الذاكرة العملية لتاريخ الانتصارات والإخفاقات، وظفر علم التاريخ بعناية فائقة، حينما بدأت الدراسات التاريخية تستقي مادتها العلمية من مصادر لا يرقى إليها الشك، بعد أن كان المؤرخون يعتمدون في كتاباتهم على السماع وأقوال الرواة، لذا تأسست مناهج البحث التاريخي وظهرت مدارس جديدة في النقد التاريخي، وكانت إيطاليا هي أول من عُنيت بهذا المجال خلال القرن الخامس عشر الميلادي، حينما أقدم أحد علمائها (لورانزو ڤالا) على كتابة بحث عما سمي بهبة قسطنطينية، وهي وثيقة اعتقد الناس أنها ترجع إلى القرن الثاني الميلادي، وقد استند إليها البابوات في العصور الوسطى خلال صراعهم مع الأباطرة، حول حقهم في السلطة الزمنية. وقد انتهى الباحث إلى نتيجة مؤداها أن تلك الوثيقة مزورة، وبذلك تتهاوى جميع ادعاءات البابوات.

منذ هذا التاريخ المبكر، وخلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين عرف الأوروبيون أهمية الوثائق، وظهرت مدارس تاريخية بدأت في إيطاليا وامتدت لتشمل معظم الدول الأوروبية، وجميعها اعتمدت على الوثائق باعتبارها المصدر الأساسي للكتابة العلمية، وخلال عصر النهضة الأوروبية الحديثة، التي اكتملت ملامحها مع نهايات القرن الثامن عشر، كانت الجامعات الأوروبية قد عنيت بالتاريخ باعتباره علماً مستقلاً عن العلوم الإنسانية، وتطورت مناهج البحث العلمي، وأصبحت الوثائق موضع عناية الحكام والمؤسسات الأكاديمية، ومع اكتمال ملامح الدولة القومية في أوروبا، ظهرت فكرة الأرشيفات، وأصبح لها متخصصون يعملون على فهرسة الوثائق وحمايتها، بل بلغت العناية بها لدرجة أنها أصبحت موضع عناية الحكام في كثير من دول أوروبا.

> **الكثير من الدول العربية لم تعرف الوثائق إلا في النصف الثاني من القرن العشرين**

الكثير من الدول العربية، لم تعرف الوثائق بالمعنى الفني والسياسي والأكاديمي، إلا في النصف الثاني من القرن العشرين، حينما تأسست دور الوثائق في بعض الأقطار العربية، وأصبحت الوثائق علماً قائماً بذاته في بعض الجامعات العربية، وتضاعفت الأهمية بها مع ازدياد حجم البعثات العلمية إلى الجامعات الأوروبية، بل وتخصص بعضهم في دراسة علم الوثائق. وهكذا ظهرت أهمية الوثائق في حياتنا العربية.

مع عناية الدول بالمؤسسات الأرشيفية، التي لم تعد مجرد مبانٍ لتخزين الأوراق والمستندات، فقد تطورت آليات العمل من حيث الحفظ وإعداد قواعد البيانات والترميم، فضلاً عن إشراف الأرشيفات المركزية على وثائق الهيئات والمؤسسات الحكومية والخاصة، وأصبحت قواعد العمل المتبعة في كل المؤسسات بمثابة ميثاق عمل موحد تحت إشراف الأرشيف المركزي، الذي يضع اللوائح والتعليمات اللازمة باعتباره الجهة المهيمنة على كل وثائق الدولة! بما في ذلك وضع قواعد سرية الاطلاع والإتاحة والحجب في الوثائق التي قد تسبب ضرراً بالأمن القومي، كل ذلك من خلال قانون منظم للعمل، محدداً المسؤوليات للأفراد والهيئات المعنية بحماية وجمع الوثائق.

نظراً لأن معظم وطننا العربي، كان واقعاً تحت نير الاحتلال الأوروبي، لما يقرب من قرن ونصف القرن أحياناً، في الوقت الذي لم يكن لدينا جامعات ولا مؤسسات تعنى بالوثائق، لذا أصبحت الأرشيفات الأجنبية هي مصدر تاريخنا خلال هذه الحقبة الطويلة، وقد صنعت بعض دور الأرشيفات العربية خيراً حينما حصلت على صور من الوثائق الفرنسية أو الإنجليزية أو الأمريكية، التي تتعلق بتاريخ وطننا وأصبحت متاحة للباحثين العرب، وهم يكتبون بحوثهم العلمية، لكن يبقى الخطر الحقيقي ليس لكوننا نعتمد على وجهة نظر المحتل في كتابة تاريخ أوطاننا، وإنما لأننا نعتمد على وجهة نظر واحدة في غيبة مصدر آخر أو مصادر أخرى، وهو ما يقلل من مصداقية هذه الوثائق، وهي قضية قد أفاض الكثيرون من المؤرخين والباحثين في الكتابة عنها.

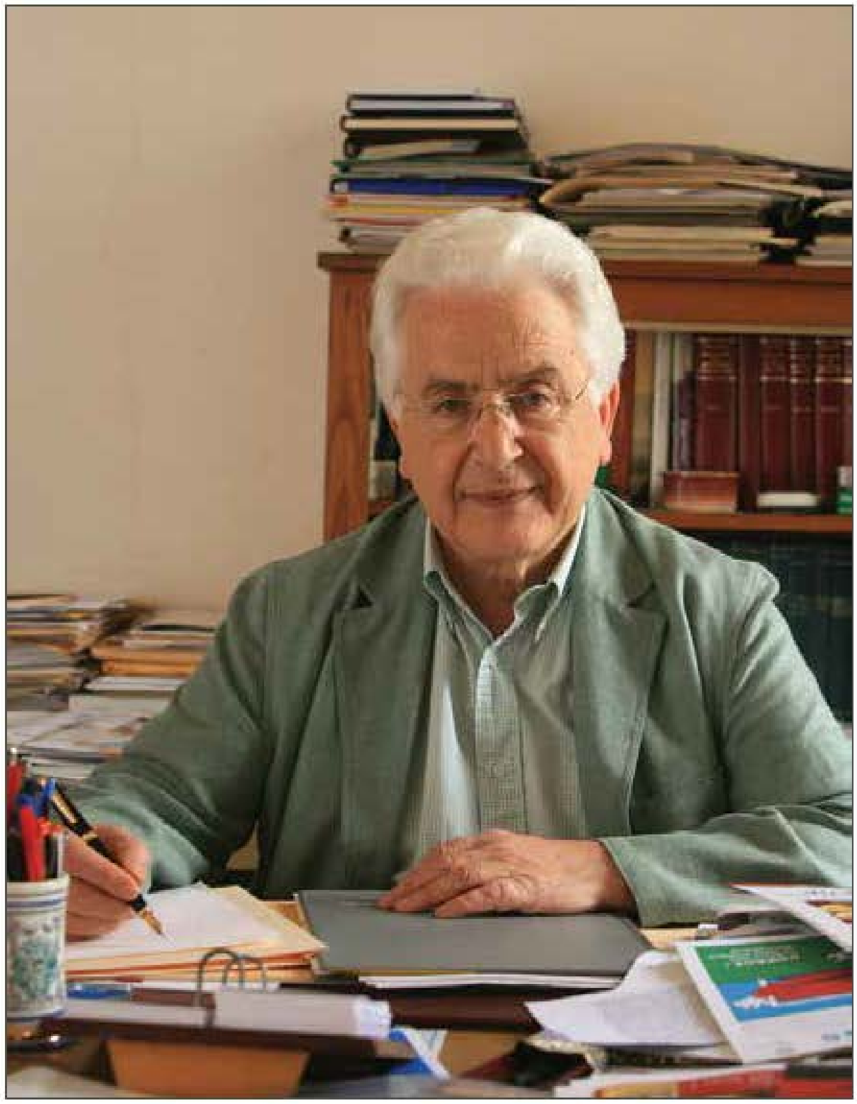
أعتقد أنه خلال العقدين الأخيرين، ظهرت عناية فائقة بالوثائق في كثير من أقطارنا العربية، سواء من حيث وضع القوانين واللوائح المنظمة للعمل، أو من حيث اهتمام الحكومات بقضية الوثائق عموماً، باعتبارها من بين القضايا القومية التي تستحق العناية والاهتمام، لذا حدث تطور في منظومة العمل الوثائقي حفظاً وترميماً، لكن المشكلة الأخطر هي تلك المحاذير الأمنية التي تحول دون حرية الاطلاع، وخصوصاً في قضايا جوهرية من قبيل وثائق الصراع العربي الإسرائيلي، ووثائق حرب السويس (١٩٥٦)، وحرب (١٩٦٧)، وما تلاها من حرب الاستنزاف، وصولاً إلى حرب (١٩٧٣). وهي قضية جوهرية تستوجب من مصر وسوريا والأردن إتاحة هذه الوثائق، وكثيراً ما نتابع كتابات المؤرخين العرب والأجانب عن هذه الحروب، وقد اعتمدوا على الوثائق الأوروبية بما فيها الوثائق الإسرائيلية، التي أتيحت للباحثين حتى منتصف سبعينيات القرن الماضي، ماعدا بعض الملفات التي اعتقد الإسرائيليون أنها تشكل خطراً على أمنهم القومي.

السؤال الذي يطرح نفسه ولن نمل من طرحه: إلى متى تبقى وثائق هذه الحروب بمثابة ملفات مغلقة لا يُسمح بالاطلاع عليها؟ وهل يبقى تاريخنا العربي معتمداً على وجهة النظر الغربية في غيبة الوثائق العربية؟

كل الوثائق والأرشيفات المتعلقة بتاريخنا هي أجنبية المصدر

الخطر يكمن في أننا نعتمد على وجهة نظر واحدة في غيبة تعدد المصادر

هل يبقى التاريخ العربي معتمداً على مرجعية أجنبية؟



الأسباب وراء تهميشه

محمد أركون

لم يقرؤوه صحيحاً



محمد حسين طلبي

رحل محمد أركون عن عالمنا يوم الثلاثاء (١٥/٩/٢٠١٠) وكان الجزائريون، وبالأخص الطبقة المتنورة منهم، تتمنى تكريمه في حياته وفي وطنه باعترافٍ أو مصالحة تاريخيين، تعيدان إليه الاعتبار أو المكانة التي ناضل طويلاً من أجل بلوغهما عربياً وعالمياً، غير أن القدر قد شاء أن يغادر دنيانا ويدفن في مكان ما من المغرب الأقصى، بناءً على وصيته التي تحتمل ما تحتمل من تفسير.

وفي الحقيقة أن التهميش الذي طال الرجل في حياته، وبالأخص من طرف الدولة وأجهزتها الرسمية، يعود بعضه إلى أن الرجل لم يكن له موقف واضح من ثورة التحرير، التي خاضتها بلاده ودفع فيها شعبه أكثر من مليون ونصف المليون شهيد، حيث إنه عندما كان من بين الطلبة (الجزائريين) على قلتهم في الجامعة إبان حرب التحرير تلك لم تلب دعوة جبهة التحرير الوطني للقيام بالإضراب الشهير، الذي دعت إليه في شهر مايو عام (١٩٥٦) واستجاب له كل زملائه تقريباً، ومن بينهم أسماء كبيرة وشهيرة، بل اتجه فوراً إلى باريس ليستمر في الدراسة والأبحاث بين أسوار السربون الشهيرة وغيرها، خلافاً كما أسلفنا لبقية زملائه الذين التحقوا بالثوار وتوزعوا بين صفوفهم وصفوف شعبهم لأداء الواجب المقدس.

وبالرغم من نجاحات الرجل وتفوقه كجزائري بين معظم مفكري العالم وعلمائه، حتى غدا أحد الأسماء الفاعلة في أهم مراكز الأبحاث العالمية، فإن كل ذلك البريق لم يشفع له تهربه من تلك المسؤولية (المصيرية) لأن الثورة بالنسبة للثوار والشعب كانت كما نعلم المقياس الحقيقي والفاصل بين الوطنية ونقيضها، الذي يعني باختصار (العمالة) للعدو.. لذلك كان دائماً السؤال الذي طالما طرح نفسه، لماذا يحتفل العالم أجمع بمحمد أركون ويكرمه ولا يفعل ذلك الجزائريون؟!

غير أن هذا الرأي وبمرور الزمن قد أوجد مجموعة من المفكرين الجزائريين، الذين فسروا وبدقة ذلك الجفاء الذي طال الرجل، وبالأخص على المستوى الرسمي بأن جزءاً من ذلك التهميش هو سيطرة الفكر الأحادي الرافض للتعددية، عقب استقلال البلاد عام (١٩٦٢) وتفضيل الإيديولوجيا على حساب الفكر، الأمر الذي جعل الخطاب العام معادياً له (أي لمحمد أركون) فنال ذلك المصير. والأمر شبيهٌ بما حدث مع المرحوم مالك بن نبي وعبدالله شريط وغيرهما وإن بشكل أقل حدة.

إن محمد أركون الذي كان وكما نعلم مفكراً متحرراً قد خانه الظرف، الذي برز فيه نجمه وسطع، ظرفٌ اتسم بالكثير من الإدانة المجانية له من قبل أطراف عدة

أخرى، فالعلمانيون وبشكل عام اعتبروه عدواً لهم لأنه بحث في الإسلاميات، والإسلاميون اعتبروه عدواً لهم كذلك لأنه في رأيهم إنسان علماني، ويبدو وأن الذين حاكموه من الطرفين لم يقرؤوه القراءة الصحيحة، سواء داخل الوطن أو خارجه، وقد فعلوا ذلك دون تمحيص أو احتكام علميين لكتاباته، لذلك كانت الرؤية العاقلة لديهم تتخلف كثيراً.. وبالمقابل كان الاتزان سيد الموقف في كل ردات فعله، ولم يكن يجاري منتقديه في كثافة مغالطاتهم، بل كان يدعوهم فقط إلى ضرورة التمعن فيما يذهبون إليه، دون دليل، قائلاً إنه ليس صاحب مشروع شامل يؤدي به إلى الانغلاق على ذاته.

إن محمد أركون الذي رسم لنفسه مساراً مفتوحاً، ورفض التموقع ضمن إطار فكري معين، كان يدرك جيداً ما يقول وما يفعل لسبب بسيط هو أنه عاش في الغرب، وكان ملماً بكل التيارات الفلسفية والحضارية، التي اتخذها مقياساً ومرجعية، عندما قرر الاقتراب من أزمة الفكر العربي الحادة والمعقدة.. بل بالعكس فقد قام بدور مهم لتصحيح ذلك، بناءً على ما أنجزته تلك العلوم والدليل على حياديته هو مواجهاته المعروفة للفكر الاستشراقي وقراءته له القراءة العاقلة والعلمية الحقيقية، التي أدت كما نعلم إلى تعريته وإبراز نواياه في خدمة التوسع الإمبريالي.

إذاً لقد كان مشروع أركون يتلخص بالدرجة الأولى في مصارحة الذات عندما تتعامل مع موروثها ومع الطرف الآخر، الذي هو الغرب وحضارته للخروج بمشروع عربي إسلامي شامل، يعمل على طرح كل الأسئلة العاقلة التي تمت إحالتها إلى الصمت والذهاب سريعاً إلى مواجهة الماضي دون كذب أو مراوغة، ومن ثم محاولة الإصلاح بدل الاستمرار في عملية التقزيم والانحسار.

ومن يعد إلى موروث هذا المفكر الاستثنائي، وبالأخص كتابه المهم (الإسلام أوروبا والغرب) الذي تنبأ فيه بكل الكوارث التي حصلت في بلاده الجزائر إبان ما سمي بالعشرية السوداء وماثلاها وتعانيه الأمة هذه الأيام.

وإذا عدنا إلى قضية التعامل (الظالم) للدولة الجزائرية بشكل خاص مع مواطنها محمد أركون، وبناءً على ما سبق ذكره، نجد أن تضافر عوامل التزمت واجترار المسلمات والقداسات التي لم تتحمل اجتهادات الرجل، قد فاقمت أكثر من الأزمة وضاعفت من الهوة بين الرجل والجزائر بشكل عام.

وهكذا يترسخ جرح آخر لدى الرجل الذي دعا إلى إسلام حقيقي يعتمد على العقل والعلم، إذاً، وباختصار شديد تعود عمليات إبعاد وتهميش محمد أركون من الساحة الجزائرية إلى أمرين مهمين هما قضية موقفه الملتبس من ثورة التحرير، وقضية الجمود الفكري الذي فرضته المنظومة الحاكمة منذ الاستقلال إلى اليوم.

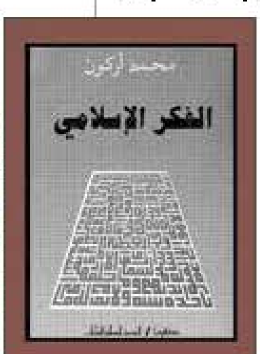
أما ما تعلق بوطنية الرجل ومحاولاته المتعددة للاقتراب من كل المشاريع الثقافية الفاعلة في الجزائر، فتلك قضية تحسب له دون أي شك، فهو لم يكن يختلف عن أي غيور يعتز بانتمائه الوطني والقومي، وتكفي كثافة مساهماته في إدارة النشاطات الفكرية النخبوية باسم الجزائر، لتشهد له منذ ستينيات القرن الماضي، وبالأخص تلك التي تجمعه دائماً بكم المفكرين، الذين طالما تناوبوا على العيش في باريس ومنهم أعطوا للأوطان بلا حدود.

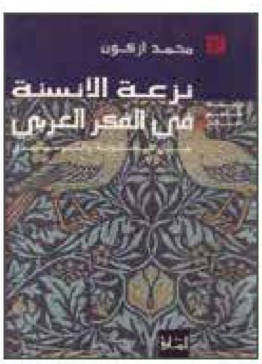
بقي فقط أن نقول إن محمد أركون العلامة الذي طالما حذر من انسداد خطير يصل إليه الموروث الإسلامي الكبير، وشبهه بالانسداد السياسي الفاعل في قلوب الناس ولا يريد المغادرة.. هذا الرجل وبعد وفاته مباشرة – رحمه الله – في عز الأزمات الإسلامية، تسابقت أشهر مراكز الأبحاث في العالم إلى موروثه الثري، تستنجد به وتعمل على إخراجه إلى النور، علها تجد فيه المخرج العاقل للمستجدات الدموية، التي راحت تغرق العالم الإسلامي والإنسانية في كل مكان.. الأمر الذي تفطنت إليه وبشكل مثير ولافت آلة الإعلام الجزائرية، التي طالما قصرت في حقه ومكانته، وراحت تدعو إلى إعادة الاعتبار له والتكفير عن المظالم، التي طالته في حياته بعد تجاهل أكثر من خمسين سنة، كانت جارحة ومؤلمة لشخصه ولمكانته، وكانت دافعاً أساسياً له، ليختار المغرب الأقصى مكاناً يدفن فيه بدل بلاد القبائل العزيزة في موطنه الجزائر.

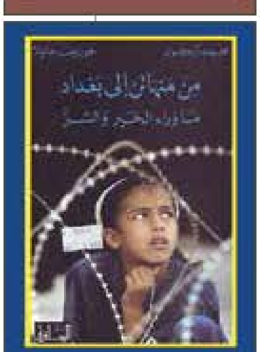
فضل استكمال دراسته العلمية على الانضمام لجبهة التحرير الجزائرية

كل ما حصله من بريق علمي وفكري لم يشفع له من استمرار الجفاء بينه وبين الحكومة الجزائرية

ما واجهه من تهميش شبيه بما حدث مع مالك بن نبي وعبدالله شريط وغيرهما









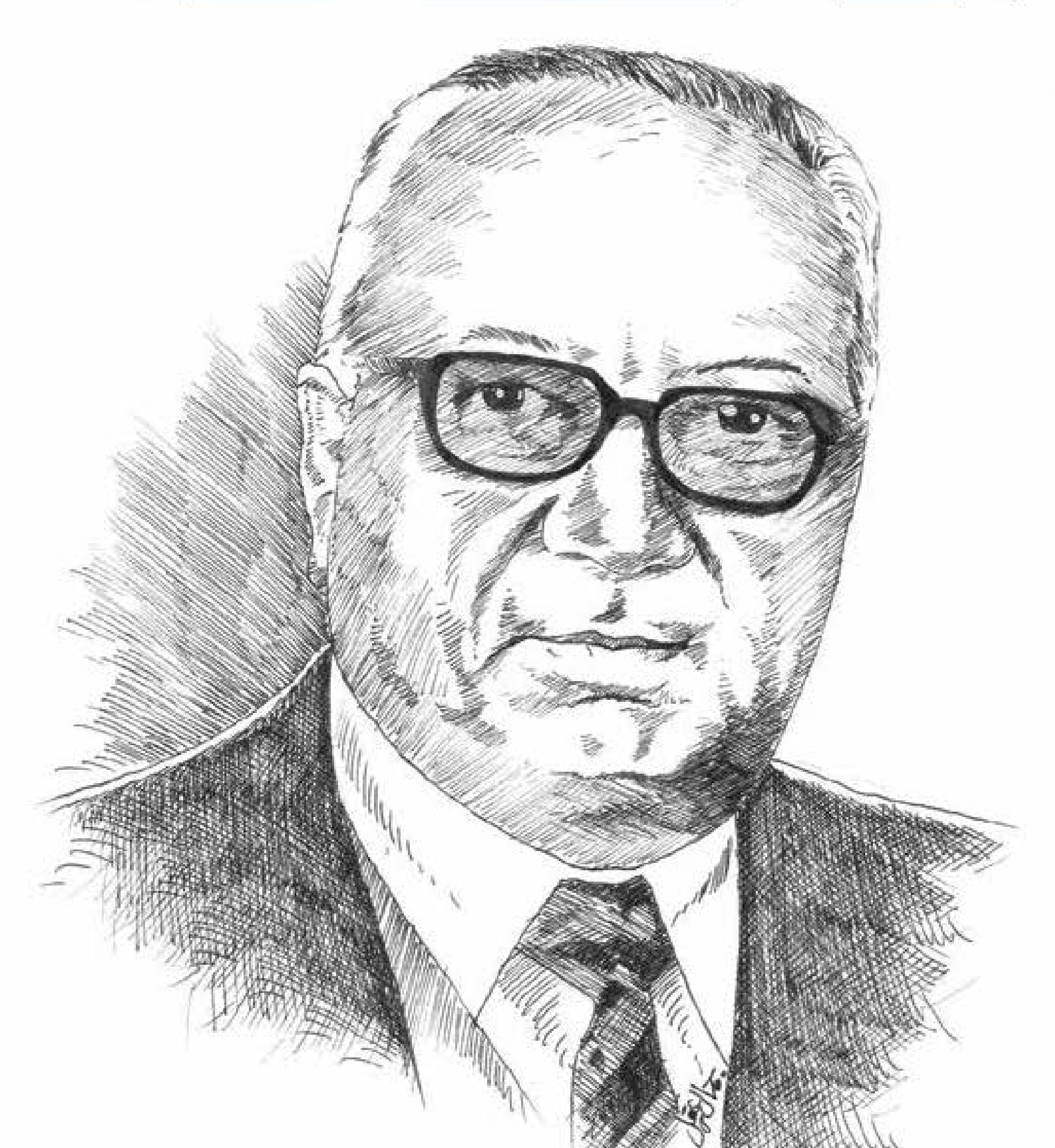
صفحات من مذكراته «مشيناها خطى»

د. رؤوف عباس

مجمع متنقل وموسوعة عالمية رائدة

بدران المخلف

مجمعٌ علميٌ متنقل، موسوعةٌ عالميةٌ رائدة، أدبٌ، دقةٌ، بلاغةٌ، فصاحةٌ، حنكة، ثقافة واسعة، علم فريد، اطلاع ومعرفة وأسلوب مثير، رجلٌ لا كالرجال. عالمٌ متنورٌ وطنيٌ مخلصٌ وفيّ، دفعته وطنيته إلى خدمة وطنه والذود عن قوميته.. وحثُّه إخلاصُه على الثبات على مبادئه الصارمة، فكان من ذلك أن بنى نفسه البناء الأمثل، وساهم في بناء وطنه.



رجلٌ زرعَ أشجاراً في وطنه، فحصدَ بلدُه منها ثماراً، وجنت الأقطار العربية منها قطافاً، وسما العالم بأسره منها خيراً. أشجاراً أثمرت في بلادها، وفاضت بثمارها على الوطن العربي ووصلت إلى أقاصي العالم. علمٌ وفنٌ ودقةٌ وأدبٌ وإخلاصٌ نادر. خصلات قلّما اجتمعت لرجل في العصر الحديث. نبعٌ من منابع الإنسانية غزير. تصلح قصة هذا الرجل العصامي لأن تكون نهجاً حقيقياً صارماً لحياة ناجحة ومثمرة.

ولد في الرابع والعشرين من شهر آب عام (١٩٣٩)، في مسكن من مساكن السكة الحديدية ببور سعيد من أب يعمل في أدنى درجات السلم الوظيفي لعمال السكة الحديدية. اضطر بسبب خلافات عائلية للسكن مع جدته أم أبيه منذ (١٩٤٣) في إحدى مناطق حي شبرا، وهي منطقة فقيرة، وتعج بالنازحين طلباً للرزق وهرباً من البؤس والشقاء.

كانت النساء هناك يتبادلن إرضاع أطفالهن ويتبادلن رعايتهم.. فنشأ هذا الطفل رؤوف عباس، يتيماً بائساً لم يحصل على أدنى شروط الحياة الكريمة.

اضطرت إحدى الأمهات للعودة فجأة إلى قريتها، فاصطحبته معها حيث تلقى القراءة والكتابة وقواعد الإملاء والحساب في الكُتّاب، ثم انتقل من الكُتّاب إلى مدرسة السيدة حنيفة السلحدار؛ وقد نجح الطفل رؤوف في امتحان القبول، لكن تلك المدرسة لا توافق على الانتساب إليها إلا بتقديم توصية من أحد الوجهاء، وبالمصادفة كان الأب يروي ما جرى أمام عمدة القرية، فقام العمدة بصمت ومن دون أن يخبره بمساعدة الطفل وتقديم التوصية إلى المدرسة.

تعددت أوجه الشقاء والبؤس التي مر بها الدكتور رؤوف عباس في طفولته، فقد كانت جدته تجبره على السير لمدة ساعتين ذهاباً وإياباً إلى إحدى القرى المجاورة لشراء قليل من الملوخية والطماطم، وكانت تحرمه من وجبة العشاء لأن هذه الوجبة -كما تدعي- تؤثر في قدرته على الفهم، كما كانت تطبخ اللحم وتمنعه من تناوله معها. وزاد في شقائه أنه كان لا يزور أمه وأباه وإخوته إلا يوماً واحداً في الأسبوع، وكان المسكين يستغل معظم وقت ذلك اليوم في الإفضاء إلى أمه بما كان يعانيه من بؤس شديد بسبب معاملة تلك الجدة الظالمة، إلى أن وصل الأمر إلى الأب الذي كان الجميع يهابه، فقام باستجواب ابنه استجواباً طويلاً ليعرف من خلاله ما كان يعانيه ابنه من بؤس وشقاء.. ولما علم الأب أن ابنه قد رسب في الفرقة الأولى الثانوية قرر إيقاف تعليمه عند هذا الحد، وإلحاقه بوظيفة كتابية في السكك الحديدية.. لكن دفاع أمه عنه وإصرارها على الأب ثناه عن عزمه، وقرر أن يصطحبه إلى مدرسة طوخ الثانوية حيث كان يعمل هناك، فكان هذا الانتقال منعطفاً متميزاً في حياة هذا الطفل الذي شعر للمرة الأولى بدفء الحياة الأسروية التي حُرم منها سنين طويلة.

انتقل رؤوف عباس إلى المدرسة، فانفتحت أمامه عوالم المعرفة وانكبّ على مطالعة كتب مكتبة المدرسة، وكان عليه أن يختار شعبة التخصص، فاختار القسم الأدبي لأنه كان يحلم بأن يغدو عالم آثار.

وقبل أن يتقدم إلى امتحان البكالوريا عاوده سوء الحظ، فقد أخبره أبوه أنه لا مجال لديه للانتساب إلى الجامعة؛ لأن الحياة صعبة، وتكاليفها كبيرة، وهو الابن التاسع الأكبر بين إخوته ومن واجبه أن يساعد أباه في الإعالة.

وبما أن اليُسر كان مرافقاً في حياته لكل عُسر، فقد واتته الظروف، بعد نجاحه في البكالوريا إذ منعهُ ضعف بصره من الالتحاق



من مؤلفاته

روى في مذكراته موقف سمو حاكم الشارقة في إنقاذ الجمعية المصرية للدراسات التاريخية واستمرارية دورها الحضاري

بالوظيفة، فبحث عن عمل آخر لكنه لم يجده بسبب الظروف الاقتصادية، فساعده بعض الفقراء والبسطاء في التقدم بالأوراق المطلوبة إلى جامعة عين شمس القريبة من بيت جدته.

وهناك في الجامعة، تلقَّفَ فرصة مناسبة تأذن له بالتقدم بطلب للحصول على مجانية التعليم شرط أن يكون قد جاوزت علاماته الـ (٦٠٪). فتقدم بالطلب وكان له ذلك ولم يدفع سوى (٣٦٠) قرشاً بدلاً من ثمانية عشر جنيهاً ونصف الجنيه، وهذا ما نقرؤه في مذكراته الشخصية.

حين انتسب الدكتور رؤوف إلى الجامعة كان يود الالتحاق بشعبة الآثار، لكنها لم تكن قد افتُتحت بعد، فتخصص في التاريخ الحديث، حيث اكتشف نبوغه المبكر الدكتور أحمد عبدالرحيم مصطفى، الذي رعاه وأعاره المراجع لينمي موهبته. ولا ينسى الدكتور رؤوف فضل باقي الأساتذة عليه من أمثال الدكتور أحمد عزت عبد الكريم، والدكتور عبداللطيف أحمد، وعالم الآثار الشهير الدكتور أحمد فخري.

هناك من بين مؤلفات الدكتور رؤوف عباس كتاب قيم جداً يضم مذكراته الشخصية.. تلك المذكرات التي كان عنوانها (مشيناها خطى)، في هذه المذكرات يعرض الدكتور صورة الجامعة في أبهى حللها، فهي لا تحول الطلاب إلى مستودعات للحفظ الأصم، بل إنها تهيئهم إلى الحياة الحرة الكريمة، وذلك من خلال تدريبهم على البحث الجاد الدؤوب على يد أساتذة علماء أجلاء يقومون بمتابعة يومية للطلاب يشرفون عبرها على مقالات وأبحاث وامتحانات حقيقية كانت لهم الأيادي البيضاء في تسخير ذلك. وبعد أن تخرج كانت الظروف الاقتصادية خانقة ولا سبيل إلى التعيين، وفجأة وفي عام (١٩٦١) ظهر قانون التأميم الذي آلت بموجبه ملكية جميع الشركات والمصانع إلى الدولة، وبناء على ذلك تمَّ تعيين جميع الخريجين، وكان نصيب الدكتور عباس في الشركة المالية الصناعية المصرية، ليدخل من خلالها إلى معترك شديد.. معترك من نوع آخر يتعلق بالأخلاق العامة والضمير المهني.

قالوا إن النفس العظيمة تُتعب الجسد، ولقد ظهر ذلك جليّاً في هذه المرحلة من عمر الدكتور رؤوف عباس، إذ كان يرى في أثناء وظيفته نفوساً تُباع وضمائر تُؤجر وأخلاقاً تُسفك، ولعمري إن في هذا شقاءً من نوع آخر.

إن في رؤيته للرشاوى المادية والعينية ومعاينته للفساد المستشري آنذاك في مفاصل الوظيفة ألماً عظيماً.. وكيف لا يتألم من يحمل في نفسه ظلمات طفولة حالكة ومسارات عذاب مستمر.

فقد كان يرى التغطية الفاسدة لكل التزويرات الضالة عبر وثائق ومستندات صورية أو تحت بند الإكراميات.. وفي هذه المرحلة ظهرت نفسه العظيمة على أكمل وجهها، إذ عزل نفسه هذا الضلال، وحاربه بقلبه وبلسانه وبيده.

ثم تم الإعلان عن وظيفة معيد تاريخ حديث بكلية الآداب جامعة القاهرة، فتقدم إليها ونجح في الحصول عليها ضمن ظروف صعبة؛ إذ تبين أن هذا الإعلان كان قد وجد خصيصاً لخدمة إحدى الشخصيات الهامة المرتبطة بمدير الجامعة، إلا أن همة الدكتور رؤوف العالية قد أنالته مأربه في الحصول على الوظيفة.

وبعد عام من تعيينه، سافر إلى اليابان ليقضي فيها عدداً من سنيّ حياته يقول هو عنها إنها شكلت انقلاباً علمياً في حياته، فقد التقى مع عدد من ألمع المتخصصين في دراسة التاريخ العالمي، وشارك في عدة أبحاث، وألف كتباً عن المجتمع الياباني، وساهم في كشف أسباب الصراع العربي - الإسرائيلي التي كان يجهلها الكثير من الباحثين اليابانيين.. فضلاً عن كونه قام بعمل مذهل حقاً وهو إقناع الحكومة اليابانية بتمويل إنشاء قسم لدراسة اللغة اليابانية في كلية الآداب بجامعة القاهرة، بدلاً من الرأي السابق الذي كانت عليه اليابان وهو إنشاء هذا القسم في فلسطين ضمن دولة إسرائيل.

ولا يفوتني أن أشير إلى ما يعتبر من أهم أعمال الدكتور عباس، وهو موضوع الجمعية المصرية للدراسات التاريخية التي انضم

واجه الشقاء والبؤس في حياته ليصبح رائداً من رواد التاريخ الحديث

قصته تصلح لأن تكون منهجاً حقيقياً للإنسان العصامي في هذا العالم المتأزم



في الحرم الجامعي

إليها عام (١٩٦٦)، وهي جمعية أهلية أسسها الملك فاروق عام (١٩٤٥) للاهتمام بالتاريخ، كان مكانها بشارع البستان بالقاهرة، حيث استأجرت طابقاً في أحد الأبنية، وقد كانت جمعية فقيرة تتدهور مواردها بسرعة، تحصل بالكاد على بعض المساعدات البسيطة التي لا تمكنها من عقد الندوات والمؤتمرات وإصدار الدوريات.. زاد في فقرها ضيق المكان الذي تقيم فيه، وعلى الرغم من ذلك فقد تمكنت من إصدار عدد من الكتب إضافة إلى إصدارها المجلة التاريخية المصرية.

اقترح الدكتور بفكره المتنور على أعضاء الجمعية اللجوء إلى الشخصيات الثقافية المعروفة في الوطن العربي، لبناء مقر خاص للجمعية سعياً منه في إنقاذها من مصير محتوم، وبدأ بإرسال رسائل نجدة لعدة شخصيات عربية ثقافية، كما أرسل الدكتور عباس رسائل أخرى لعدد من الشخصيات المحلية للحصول على مساعدات، فتبرع محمد فريد بعشرة آلاف جنيه، وقام سعد فخري عبدالنور بسداد إيجار المقر لمدة ستة أشهر.

وبعد شهر من إرسال الخطابات فوجئ الدكتور رؤوف عباس باتصال هاتفي من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة، لتوفير الدعم الملائم لاستمرار عمل الجمعية.

ويقول لقد أكرمني الله بأن ألفت عدداً من الكتب باللغتين العربية والإنجليزية، وشاركت في عدة مؤتمرات علمية عالمية، وأشرفت على عدد من الطلبة والباحثين، ونلت جوائز عديدة محلية وعالمية، وكان ذلك عبر ستين سنة من عمري، وكان هذا كرم من الله كبير، لكن الحقيقة أن العمر الفعلي لا يقاس بالسنين ولا بالساعات. وإني أشهد أمامكم أني أحسست بأن الكرم الأكبر كان في الاتصال الهاتفي من الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي وذلك لما حمله كلام الشيخ سلطان من تكريم لي ولبلادي.

نعم – يقول الدكتور رؤوف عباس رحمه الله – من خلال الهاتف الصيني القديم الذي كنت قد اشتريته منذ زمن والذي يحمل ساعة تعد الدقائق، كان الشيخ القاسمي بجلالة قدره وعظمة حضرته قد بدأ بالاعتذار له لأن رسالته وصلت قبل ثلاثة أسابيع، وإن سفره خارج البلاد قد أخره عن الاطلاع عليها.. وأبدى سموه قلقه لما تعانيه الجمعية التاريخية، فما كان من الدكتور رؤوف إلا أن شرح لسموه مشكلة الجمعية، وأعلمه أن تصور مجلس الإدارة لحل هذه المشكلة هو باقتناء مقر لها يتبرع به أحد رعاة الثقافة العربية، أو يتعاون عدة رعاة في تمويل ذلك، وأن مساحة هذا المقر لا تقل عن (٥٠٠) متر لتستوعب الجمعية ومقتنياتها ومكتبتها. هنا تحدث الشيخ القاسمي واعترض على هذه المساحة، وقال إنه يعلم أن مكتبة الجمعية وحدها تحتاج إلى مثل هذه المساحة.. وأبدى استعداده لبناء مقر يليق بالجمعية التاريخية العريقة ومكتبتها.. وزود الدكتور برقم هاتفه الخاص والفاكس الخاص.



د. رؤوف عباس و د. عاصم الدسوقي

يقول الدكتور رؤوف: وقد قمت للتو بشكر سموه وأثنيت على ما يقدمه لمصر، وأشرت إلى فضل سموه بالتبرع لمكتبة كلية الزراعة بجامعة القاهرة، فاستنكر سموه واصفاً ذلك الأمر بالفضل وقال: إن فضل مصر على العرب كبير، وإني أسأل الله أن يعينني على أداء بعض ما لمصر من دين.

يُذكر أنه حينما أشار الدكتور رؤوف عباس إلى هذا الحديث في الكلمة المرتجلة التي ألقاها في افتتاح المقر الجديد للجمعية التاريخية في (٢٣ / مايو / ٢٠٠١) وذلك بحضور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي.

وهكذا هم العظماء من الناس! يجدون المتعة دوماً في تقديم يد العون للآخرين.

ختاماً لهذا البحث لا يسعني إلا أن أعرِّف بالدكتور رؤوف عباس بهذه السطور.

الدكتور رؤوف عباس رائد من رواد التاريخ الحديث الأوائل، وهو صاحب مدرسة في التاريخ الاجتماعي، تولى من خلالها تكوين جيل من الباحثين في تاريخ مصر.

امتدت ثمرات علمه إلى خارج الوطن العربي، فساهم في تكوين بعض الباحثين في هذا المجال في اليابان وألمانيا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية.

رحلته إلى اليابان شكلت انقلاباً علمياً في حياته فسخر علمه ونفسه لخدمة وطنه

صاحب مدرسة في التاريخ الاجتماعي تخرج فيها أجيال متعاقبة من الباحثين والدارسين في تاريخ مصر



طالب الرفاعي

انكسار الحلم

الغد يشرق ومعه يأتي يوم جديد وأمل

سيبقى الرابع من يونيو/حزيران (١٩٦٧) تاريخاً منعطفاً في مسيرة التاريخ العربي الحديث. وبعيداً عن النتائج العسكرية المريعة والمُذِلة التي مُنيت بها الجيوش العربية، فإن الأثر الأكبر هو انكسار حلم عربي كبير. انكسار صفع المفكر والمبدع والمثقف، مثلما أثّر بشكل مباشر على الإنسان العربي البسيط. وطال الحيوات السياسية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفنية، وظل لعقود مسيطراً عليها. نكسة يونيو/حزيران، كانت بمنزلة الزلزال الذي دهم المفكر والمثقف والإنسان العربي، وذلك للأسباب الآتية:

- النكسة حطمت الحلم العربي بانتصار عربي ساحق على الكيان الإسرائيلي، وأظهرت حقيقة الجيوش العربية وخذلانها، وتحديداً الجيش المصري.

- النكسة بعثرت الحلم العربي بعودة فلسطين السليبة، وأصابت القضية الفلسطينية في مقتل. حتى إن أعز الأحلام العربية، التي يحلم بها الفلسطينيون ومعهم كل شعوب الأمة العربية والإسلامية في لحظتنا الراهنة، وبعد نصف قرن من النكسة، هو الحصول على حدود ما قبل يونيو/حزيران ٦٧.

- النكسة عرّت حلم الشعارات السياسية للأنظمة العربية الحاكمة، ومعها هدّمت ثقة الشعوب العربية بقادتها العسكر.

- النكسة أسقطت الحلم الكبير بتحقق الشعارات القومية العربية الكبيرة.

- النكسة أنهت الحلم العربي الكبير بوطن عربي واحد يمتد من الخليج إلى المحيط.

- النكسة هزّت وحطمت حلم المفكر والمبدع العربي بغدٍ عربي مشرق وعصري ومتطور.

- النكسة بخّرت حلم المواطن العربي البسيط بحياة رخاء وسلام.

إن أهم وأكبر أثر ترتب على النكسة هو انكسار الأحلام العربية بكل أنواعها، ولدى كل فئات الشعب العربي، ما ترتب عليه عدم الثقة بشعارات القومية، والبحث عن أفكار ونظريات أخرى قادرة على استيعاب معادلات الواقع وإيجاد تفسير مقنع للحالة السياسية والعسكرية والاجتماعية والاقتصادية العربية، وأخيراً خلق شيء من حلم جديد بغد أفضل.

وحده الحُلم ما يمنح الإنسان شيئاً من التوازن على عارضة يومه الشاهقة، ولحظة يعيش الإنسان دون حلم، ودون أمل، لحظتها ينطفئ حماسه لعيش لحظته الراهنة، وينعدم رهانه على لحظته القادمة، ولحظتها يتساوى عنده العيش والموت. وإذا كان نصف قرن من الزمن، مليء بكل الأحداث، قد مرّ لترميم شيء من انكسار حلم المواطن العربي الذي نتج عن هزيمة يونيو/حزيران، فإن واقعاً عربياً مؤلماً ما لبث أن عاد لينبعث بعد قيام انتفاضات الشعوب العربية التي اندلعت عام (٢٠١١)، ومؤكدٌ أن الأدلة أكثر من أن تُحصى، وليس أقلها ما أصاب العراق وسوريا وليبيا واليمن وبلدان عربية أخرى من دمار مفزع، دمار عاد بمناحي الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية والعلمية والثقافية أكثر من نصف قرن إلى الوراء! كما أن أحد أهم ملامح هذا الدمار تجلّى بتقسيم الوطن الواحد إلى كيانات وتجمعات بائسة، واحتراب أبناء الوطن الواحد بشكل وحشي مفزع، وأخيراً ارتهان مستقبل الوطن لقوى خارجية.

ما يلفت النظر في أوضاع فئة المفكرين والمبدعين والمثقفين في الأقطار العربية المنكوبة، هو تضعضع ثقتهم في اللحظة التي

> نكسة (٦٧) طالت الحيوات السياسية والفكرية والاجتماعية والثقافية العربية

> وحده الحلم بعد الانكسار يمنح الإنسان شيئاً من التوازن ومن دونه عيش لا يطاق

يعيشونها، وتلاشي حلمهم بغد قريب أفضل. فعدد كبير من المبدعين العرب وجدوا أنفسهم مشردين ولاجئين في شتى بقاع الأرض. وتعيّن عليهم مجبرين بدء حياة جديدة في ظروف مختلفة، ما انعكس وينعكس بشكل واضح على نتاجهم الفكري والإبداعي والفني والأدبي. كما أن عدداً آخر فضّل مغامرة البقاء في الوطن المنكوب، مجازفاً بحياته وأفراد أسرته، ومكتفياً عادة بصمت بطعم المرار.

الفرق الأكبر بين ما حصل عام (٦٧) وما يحصل اليوم، هو أن العدو الإسرائيلي المعتدي عام (٦٧) اغتصب جزءاً عزيزاً من الوطن العربي، وفي وجه ذلك العدوان اتحدت الشعوب العربية بجميع فئاتها وأطيافها ودياناتها ومستويات فكرها وانتماءاتها. جميع الشعوب العربية هبت تحت راية أنظمة حكّامها لاسترجاع فلسطين السليبة، وكان أن خذلتها تلك الأنظمة، وزلزلت الأرض من تحت أقدامها. أما ما يحصل اليوم؛ فهو شيء مختلف تماماً، شيء أكثر فظاعة وخزياً؛ فحروبنا باتت داخل القطر العربي الواحد، وبين الأخ وأخيه! وإذا كان قتال الآخر أمراً عسيراً ومكلفاً ومرّاً، فإن قتال الأخ كارثة موجعة لا يمكن وصفها.

الحرب اللبنانية الأهلية (١٣ أبريل ١٩٧٥– ١٣ أكتوبر ١٩٩٠) واحدة من أبشع الحروب الأهلية العربية المعاصرة، لكن اختلافها الأكبر عن حروب سوريا والعراق وليبيا واليمن. هو أنها وبمجرد اندلاعها شكّلت حلماً لدى أبناء الوطن الواحد بانتهاء هذه الحرب ورجوع لبنان لما كان عليه. لكن المخلصين الحالمين اليوم في الوطن العربي، يدركون استحالة رجوع العراق أو سوريا أو اليمن أو ليبيا إلى ما كانت عليه قبل اندلاع أحداث عام (٢٠١١)، وبالتالي فليس أمامنا كشعوب عربية سوى التمسك بشيء من حلم أياً كان نوعه، فعيش بلا حلم هو عيش لا يُطاق.

المفكرون والكتّاب والفنانون هم لسان حال شعوبهم. لذا فإن المتأمل في المشهد الفكري والإبداعي والفني العربي، يرى بوضوح نبرة التشاؤم التي ينطق بها هذا المشهد اليوم. فهو يتخذ من الواقع المعيش منطلقاً لكتاباته وتحليلاته، وكم يبدو دالاً ومحزناً أن شعوباً كثيرة في العالم، تنطلق في مسيرتها الحاضرة في شتى مناحي الحياة متجاوزة ماضيها بكل منجزاته، وطامحة إلى مزيد من التطور الفكري والتقني والسياسي والاقتصادي والاجتماعي. بينما تردد شعوب الكثير من الأقطار العربية بنبرة حزينة عبارة: «أمسنا كان أجمل من حاضر يومنا». علماً أن معظم الدراسات الاستراتيجية المستقبلية، تشير إلى ضبابية المشهد الذي ينتظر منطقتنا العربية في غضون العقود القليلة القادمة. لكن هذه الضبابية تُبين، ولو بشكل جزئي، مستقبلاً مختلفاً ومخيفاً انطلاقاً من الواقع القائم.

قد يعترض قائل بأن هذه المقالة متشائمة في طرحها بانكسار الحلم العربي، لكن الرد يأتي من أننا ندرك تماماً وجود بؤر إشعاع عربية هنا وهناك. وأن هذه البؤر تقدم شيئاً من حبال حلم نتمسك به ونحن نتأرجح على جسر اللحظة عبوراً نحو الغد. لكن الصحيح أيضاً أن نظرة متأملة لواقع الحال الذي تعيشه شعوب عربية كثيرة يبدو صادماً ومؤلماً.

إن السؤال الواجب التوقف عنده هو: كيف يمكن أن يكون الخروج من مأزق انكسار الحلم العربي؟ وما دور مجاميع المفكرين والمبدعين والمثقفين الطليعيين في هذه اللحظة التاريخية الحرجة من تاريخ أمتنا العربية؟ وأرى أن أهم ما يمكن أن تقدمه طليعة الفكر النيّر لهذه الأمه، هو إعادة نثر شيء من حلم أخضر على مائدة اللحظة الراهنة للمواطن العربي أينما كان. صحيح أن الواقع مؤلم، وصحيح أيضاً أن أوضاعنا لا تدعو للتفاؤل، وأننا نعيش لحظة تشتت موجعة ما كنا نتمنى عيشها. لكن، الصحيح أيضاً أن الغد يشرق ومعه يأتي يوم جديد وحلم جديد وأجيال جديدة وأمل جديد.

نعم، على مجاميع المفكرين والمبدعين المخلصين لوطنهم وأمتهم العربية، البحث الرصين عن أسباب حقيقية كفيلة بمد يد العون لخروج الأمة من كبوتها، والعودة بها إلى جادة الاستقرار والخير والتقدم. ولأن هذا صعب وشاق، فإن التلويح بفكر إنساني مختلف يبشر به، إنما يشكل الخطوة الأولى نحو السير باتجاه الحلم. فكر يتخذ من الواقع منطلقاً لتغييره. فكر تتفق عليه مجموعة كبيرة من مفكري الأمة وأدبائها وفنانيها في شتى أقطارها، ويكون بمنزلة بوصلة يلتم حولها صناع القرار العربي لإنقاذ سفينة أوطانهم.

طريق الألف ميل يبدأ بخطوة، وطريق انبعاث حلم عربي جديد ينطلق بفكرة، وهي اليوم دين واجب في رقبة كل مفكر ومبدع ومثقف.

المفكرون والكتاب والفنانون هم لسان حال شعوبهم وعليهم تجاوز المحن نحو غد وحياة أفضل

التلويح بفكر وثقافة إنسانية جديدة يشكل الخطوة الأولى نحو حلم جديد يغير الواقع المتأزم

من المفكرين المؤسسين للتفكير العقلاني

علي أومليل

قرأ ابن خلدون برؤية معاصرة جديدة



د. يحيى عمارة

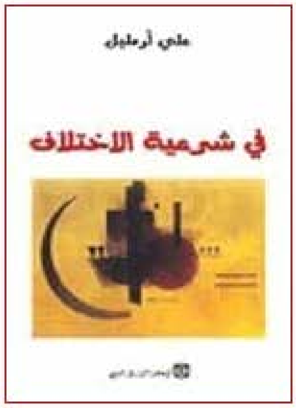
مما لا جدال فيه أن المفكر العربي الدكتور علي أومليل، من المفكرين الرواد الذين أسسوا مكونات التفكير العقلاني المعاصر، وهو التأسيس القائم على إعادة النظر في الأدوات والمقاصد والقراءات المرتبطة بالتراث والمعرفة والعلوم الإنسانية قاطبة. حيث يتميز عن جيله، بالدقة والتحديد والإيجاز وبالقلة في التأليف، والاشتغال على المفاهيم النظرية الرئيسة المتعلقة بالأفكار والوظائف والأهداف، التي تسهم في بلورة قراءة جديدة، تتسم بالإضافة والكشف والتفسير والتأويل، لكي يتطور الفكر العربي تطوراً معرفياً يقترب من الحقيقة النسبية للذات المعرفية القائمة على المتناقضات والتجاذبات والعلاقات التاريخية والحضارية والثقافية.



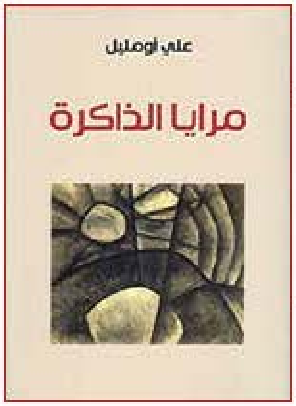
ولعل مؤلفاته «الخطاب التاريخي دراسة لمنهجية ابن خلدون» (١٩٨٤)، «الإصلاحية العربية والدولة الوطنية»، «في شرعية الاختلاف» (١٩٩١)، «السلطة الثقافية والسلطة السياسية» (١٩٩٦)، «التراث والتجاوز»، «أفكار مهاجرة» (٢٠١٣)، ورواية «مرايا الذاكرة»، تبين خصائص مشروعه الفكري المتميز، بالاشتغال على رباعية أساسية في الوقت الحاضر، وهي: «الدولة– التراث– المجتمع– الثقافة»، وهي الرباعية التي تستدعي قراءات جديدة، تعتمد على الاستيعاب الجيد للماضي والعمل على اتباع استراتيجية فكرية، تتجاوز العوائق وتستشرف آفاق الفكر العقلاني التنويري. وهي كلها تستهدف تحديث المجتمع العربي، الذي يمر أساساً عبر أعمال النخبة العالمة. فلا غرابة أن نجد المثقف المختلف، إن صح التعبير، من الأوائل الذين اهتموا بابن خلدون واشتغلوا عليه، في وقت لم يكن يهتم به الكثير من مثقفي العرب المعاصرين، فهو من الباحثين الأوائل الذين اهتموا بالمنهج الخلدوني، وتعمقوا فيه ليتجاوزوا ظاهر الأشياء ويتعمقوا في باطنها، فاعتمد النهج الخلدوني ليقرأ التراث قراءة متمعنة وهادفة، لينطلق تفكيره إلى الأداة المسؤولة عن التسيير، أي الدولة الوطنية. «بناء على هذا فإن جدة تدخل الأستاذ أومليل لا تكمن في أنه يغني الخزانة الخلدونية بتأويل آخر لفكر ابن خلدون، ويضيف إلى التواريخ التي كتبت عن ابن خلدون– وما أكثرها– كتاباً آخر. إن الجدة هنا جدة استراتيجية لا تريد أن تضع تأويلاً آخر بقدر ما تحاول رسم حدود التأويل الممكن». على حد تعبير المفكر المغربي عبدالسلام بنعبد العالي. فالسؤال الجوهري للفكر الخلدوني لا يرتبط بعنصر

الابتكار في النظريات المتعددة المستنبطة من كتاب «المقدمة» فقط، بل بالفحص بناء على تحليل للوحدات الأساسية التي شيد عليها الكتاب، ومن أجل الوصول إلى مكانة الفكر الخلدوني في الحياة المعاصرة مكانة لائقة ومناسبة، لا تستند إلى الأحكام التي قالت بها ثلة من الباحثين بريادة ابن خلدون في العلوم الإنسانية والاجتماعية والتاريخ العلمي وعلم الاجتماع، إذ قام علي أومليل بوضع مقارنة معرفية واجتماعية وفكرية بينه وبين مفكري عصر الأنوار الغربيين، مثل إيمانويل كانط وهيجل، ليقر «بأن لأمر ما يكون ابن خلدون، من بين سائر المفكرين العرب القدامى، هو الذي يجد فيه القوم ممثلاً لما هو عصري في التراث، وبأن كل محاولة استثمار للتراث محاولة مشروعة ولها ما يبررها على كل حال، على ألا يكون فيها من التعسف ما من شأنه أن يخلط بين عصور التاريخ والنظم الثقافية المختلفة».









اعتمد النهج الخلدوني ليقرأ التراث قراءة متمعنة وهادفة

حاول أن يقرأ التراث لكن ليس بعقل تراثي بل بفكر نقدي

مفكر حداثي يدافع عن حق الاختلاف ويعده شرطاً أساسياً لترسيخ تقليد الحوار

وبالغاية نفسها، قام بقراءة التراث من زاويتين: زاوية المكونات المعرفية التي يتأسس عليها ذلك التراث، وزاوية تلقي التراث عند القدامى والمحدثين عربياً وغربياً، فرؤيته المختلفة للتراث تتمثل في انتقاله من اعتماد النماذج النظرية الجاهزة إلى نقد أنماط تلقيها، وإلى مساءلة العقل العربي في علاقته بذاته أولاً، ثم في علاقته بالآخر. يقول في هذا الصدد: «أحاول أن أقرأ التراث، لكن ليس بعقل تراثي، بل بفكر نقدي. ثم إني لا أعتبر التراث منجماً أستخرج منه معادن نفيسة تصلح للتبادل النافع في العالم. إن إحياء التراث لكي نحيا به اليوم هو قضية التراث وليس قضيتي». ومن هنا كانت دراسة أومليل حول ابن خلدون متميزة في محاولتها البقاء في تاريخ الأفكار، بالبحث في المنظومة الخلدونية بصفتها متمايزة ومستقلة عن مشاغل الفكر العربي الراهنة.

فقوة المشروع الفكري لعلي أومليل، تتمظهر في تجديده للأسئلة وفي مراجعاته وإعادة ترتيبه للأولويات، وفي الدور الذي يمكن أن يضطلع به المثقف في الإصلاح وفي التغيير، وللوصول إلى هذا الغرض المعرفي التصحيحي وشرعنة الاختلاف مثلاً، قام بالحفر والتعمق في إشكالية الاختلاف داخل الثقافة العربية القديمة، من أجل تجاوز الموقف الضيق للإشكالية، عبر طرح نقدي يتوخى تقديم الفهم الواسع والمناسب للاختلاف، حيث


مع نيلسون مانديلا


أومليل وعقيلته

وضع مقارنة معرفية واجتماعية وفكرية بينه وبين مفكري عصر الأنوار الغربيين

يوجد في قلب الصراعات، التي تواجهنا باسم الهوية والخصوصية والوحدة والتفوق العرقي والديني والتمييز الجنسي. وإذا كانت الهوية تقتل عبر تبريرها للإقصاء وتشريعها، في العديد من الأحيان، لتبرير العنف المادي والرمزي، فإن الاختلاف بمعانيه المتباينة يعد أفقاً للعيش المشترك ولضمان الحرية وإقرار لقيمة التسامح وتحقيق التعايش والإنصاف.

إن علي أومليل مفكر حداثي يدافع عن حق الاختلاف، الذي يعده شرطاً أولياً لتأسيس تقاليد الحوار العام بين أطراف متعددة، على حد قوله. وشرعية الاختلاف عنده مدخل معرفي أساس لولوج التصور الحداثي المتعدد الأوصاف والوقائع على المستويين النظري والإجرائي، فالحداثة عنده يمكن أن توجد


إيمانويل كانط

في الفكر والاقتصاد والممارسة الاجتماعية والسياسية، «هي عملية متكاملة، واكتساب معرفة متقدمة، ورفع مستوى المهارات واستيعاب التكنولوجيا المتطورة، وإنتاجية منافسة، إلا أنها حداثة سياسية ديمقراطية». بيد أنه في المقابل، يقدم الأدوات الفكرية التي يستطيع بها المتلقي العربي الانتقاء والغربلة، والاعتماد على الذات المنطلقة من العقل والوعي النقدي، والتأثر بما يناسب الحيوات المجتمعية العربية، ولعل كتابه «أفكار مهاجرة» مرجع واقعي يتضمن تلك الأدوات، حيث يبدع علي أومليل كعادته مجموعة من المفاهيم المعرفية ذات الصلة، التي يستدعيها كل حديث يقارب الأثر والتأثر والتثاقف والتلاقح والتحاور بين العرب والغرب من جهة، وبين الغرب والشرق الأقصى من جهة أخرى، مثل مفهوم هجرة الأفكار، حيث هاجرت في العصر الحديث من الشمال إلى الجنوب، ومفهوم صورة الغرب عن ذاته، والأسئلة المرتبطة بتلك الصورة، ومفهوم الفرد بصفته قيمة أخلاقية وقانونية.

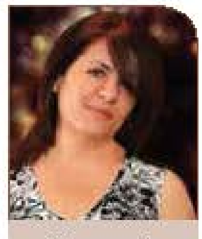
إن المفكر المغربي علي أومليل، تمكن من الوصول إلى جواهر الفكر العربي القديم والمعاصر، عبر اتباعه لمنهجية معرفية دقيقة، تستند إلى العقل الناقد، المتفحص لكل ما هو تراثي تفحيصاً جديداً، وعلى المقاربة القرائية التي لا تحكم على الشيء اتباعاً أو تكراراً، وإنما اجتهاداً ومقارنة وتأويلاً مناسباً وليس مغامراً، لكل هذا وذاك، يعد المشروع الفكري للرجل من المشاريع المؤسسة للتفكير العربي العقلاني التنويري المعاصر.

تظهر قوة مشروعه في تجدد الأسئلة وفي مراجعاته وترتيب الأولويات لديه

كتابه «أفكار مهاجرة» مرجع واقعي يتكئ على أدوات فكرية تستند إلى العقل والوعي النقدي

«المعمارية» تعيش بين هسيس النحل وأشجار الزيتون

الشاعر جوزيف حرب غرف من وجدان الناس وحب لبنان



سليمى حمدان

هي «المعمارية»، بلدة الشاعر جوزيف حرب، فيها عاش أهله وأجداده وعائلته الكبيرة (آل حرب)، وفيها أمضى السنوات الخمس الأخيرة من عمره بشكل دائم، مع أنه لم ينقطع عن زيارتها يوماً، ليدفن فيما بعد بسلام تحت أشجارها الوارفة الظلال، ويمسي قصره في المعمارية منارة الزوار من المثقفين والشعراء والصحافيين، وكافة المحبين والتوّاقة من لبنان والدول العربية.



ولد الشاعر جوزيف حرب عام (١٩٤٤) في بلدة الناقورة جنوب لبنان، بحكم عمل والده في سلك الأمن الداخلي (رئيس مخفر)، ليتنقّل بعدها إلى بلدات عدة وصولاً إلى البترون وجبيل في شمال لبنان، ويستقر في ما بعد في برج البراجنة – المتن الجنوبي، في ضاحية بيروت الجنوبية، حيث بساتين الليمون كانت هي السائدة قبل أن تأخذها موجة العمران إلى الإسمنت والبنايات الشاهقة. أما الفترة الأهم في حياته؛ فكانت في بلدة «طورزا الشمالية»، المشرفة على وادي قنوبين جنوب بشري، بلدة الأديب اللبناني العالمي جبران خليل جبران.

تنقله في السكن بحكم عمل والده في سلك الأمن الداخلي – كما ذكرنا- جعله يتنقل في المدارس أيضاً، وأهمها مدرسة راهبات القلبين الأقدسين في جبيل، والمعهد الأنطوني ومدرسة عينطورة الشهيرة، على أيدي أساتذة كتّاب، كرئيف خوري، ما جعل لغته مطعمة بمفردات من الطبيعة والدين والأسطورة والكتب الكثيرة، التي قُيِّضت له قراءتها، ويترك وراءه هذا الإرث الثقافي والشعري الكبير، على رغم اشتغاله بالتعليم في بداياته العملية، والصحافة في مجلة الحوادث اللبنانية، والمحاماة في ما بعد، وترؤسه اتحاد الكتّاب اللبنانيين من سنة (١٩٩٨ حتى ٢٠٠٢).

ومع هذا فهو لم يكن بعيداً عن بلدته «المعمارية» التي كان يمضي فيها إجازاته المدرسية، وعطلة فصل الصيف بكاملها، لتبدأ موهبته الإبداعية من هناك، وتخمّرها الأماكن والبلدات الأخرى التي سكنها.. فإلى المعماريّة.

«المعماريّة» تلك البلدة الواقعة في قضاء الزهراني المحاذي لشاطئ البحر من جهة الشرق، تصل إليها من بيروت إلى مدينة صيدا عاصمة الجنوب، فقضاء الزهراني، لتتجه شرقاً من بلدة الغازية وتصل فوراً إلى «المعماريّة» من دون المرور بأية بلدة أخرى، مجتازاً بساتين الليمون الممتدة على جانبي الطريق، المتصاعدة والمتعرجة قليلاً، لتشحن الأجواء بالجمال الفريد الرائع، مع عبير الأزهار البرية وزقزقة العصافير، وهسيس

النحل في فصل الربيع الأجمل في لبنان، فكل شيء فيه يغني.

تلك هي «المعماريّة» بلدة الشاعر القابعة بين كروم الزيتون، ليملأ الزيت الخوابي الفخارية العتيقة. تعرفها من أزهارها المختلفة أمام بيوتها الأنيقة، تطل على الطرقات النظيفة، زهور من كل الألوان، اختلط فيها الأحمر بالزهري بالأصفر، متكئة على الشتلات الخضراء، ترويها سيدات البيوت من المياه النقية الآتية من «نبع الطاسة» البعيد.. بين القرى المنتشرة على استحياء فوق الروابي والوديان، في لوحة طبيعية ولا أجمل من صنع الخالق!

جاء اسم «المعماريّة» من إدغام كلمتي «مع ماريّا» كما في إحدى المقولات، وهذا يدل على قدمها في التاريخ وتوغل جذورها في الأرض، كبعض القرى المجاورة في قضاء الزهراني، التي غلبت على أسمائها اللغة السريانية، ومنها عقتنيت، قناريت، طنبوريت، زكّي، كفريا، زغدرايا، وغيرها، والتي لا تخلو من الآثار القديمة من مغاور وكهوف ونواويس.. إلخ، إضافة إلى الصرفند التي عاش فيها الصحابي الجليل أبو ذر الغفاري بحسب التاريخ.

مازلنا في وسط «المعمارية»، نتنقل بين البيوت والحدائق الزاهية، يلاحقنا الورد من مكان إلى آخر حتى دار البلدية، التي استقبلنا القيّمون عليها بالترحاب، ورافقنا أحد موظفيها باسمه اللافت «زمّن أبو طايع» إلى منزل الشاعر جوزيف حرب في «جبل أيلوش» الممتد إلى أعلى البلدة، بين أنواع الوزال والقندول والهليون المختبئ في ظلال العليق البري، والأشجار التي صنعت من نفسها ملجأ للطيور، تبني فيها أعشاشها وتغرّد إلى ما شاء لها التغريد.

تركنا الحديقة بزهورها وأشجارها الحالمة وبركة الماء الصافية «بيسين»، ودخلنا القصر من بوابته الكبيرة، لتستقبلنا زوجة شقيقه الطبيب الشهير جاك حرب مرحبةً، فنتفاجأ بأنّ الجمال في الداخل لا يقل عن الجمال في الخارج، وتخبرنا زوجة شقيقه أن الشاعر جوزيف حرب، وراء كل ما في هذا القصر من ذوق وألوان وفن. «صالونات» أو ردهات واسعة أشبه بالساحات، بل قل «يلعب فيها الخيّال» – كما يقولون بالدارجة اللبنانية– مفعمة برهافة الحس والذوق في كل شيء فيها، من الأثاث والستائر التي تمازجت ألوانها بين الأزرق و«الأورانج» بكل انعكاسات الهدوء والإشعاع، إلى عشرات اللوحات الزيتية التي انتشرت على الجدران بريشة أهم الفنانين، لتتناسق مع الثريات الكبيرة ذات المصابيح المنارة، والتي تدلت من السقوف العالية، فوق الدرج اللولبي المتعاقب بين الطوابق المفعمة بالروعة، إلى جانب المكتبات المتعددة هنا وهناك، لتصل إلى الطابق الثالث والأخير، حيث المكتبة الأهم على كامل الجدران، لم يخلُ منها جدار واحد، احتشدت فيها الكتب ودواوين الشعر والصور والذكريات والأوسمة وأجمل اللوحات أيضاً، إضافة إلى طاولة المكتب التي كثيراً ما رافقته ليكتب عليها أجمل القصائد.

تتسمّر في المكان وكأنك في عالم آخر من السحر الجمالي والثقافي، عشرات الأشياء تناديك، لتنظر إليها من كثب، وتسأل ما سر هذا التوق لكل هذا الرونق، وهذا التلوين الجميل الرائع للحياة على رغم تلوينها بالإبداع والشعر، ليجعلَ منها الشاعر لوحة متكاملة، فـ«أجمل ما في الأرض أني مازلت عليها». من هذا المكان وغيره، خرجت أغنية «إسوارة العروس»، التي غنتها فيروز ويحفظها الناس عن ظهر قلب، و«ورق أيلول»، و«زعلي طوّل أنا وإياك»، إضافة إلى عشرات الأغاني والمسلسلات والبرامج الإذاعية والتلفزيونية.

هبطنا من الطابق الثالث والأخير على الدرج اللولبي كما صعدنا، ونحن نتلفت إلى



مكتبته

قصائد دواوينه احتفى بها الشعراء والملحنون وفي مقدمتهم الرحابنة وفيلمون وهبي

قصره في المعمارية أمسى منارة الزوار من المثقفين والشعراء والصحافيين



فيروز مع عاصي الرحباني

فوق، بل إلى كل الجهات، علّ شيئاً جميلاً موجوداً لم نره أو لم ننتبه إليه، لنخرج من القصر إلى الحديقة الفسيحة، تودعنا الزهور والأشجار بالحفاوة البالغة نفسها التي استقبلتنا بها.

تركنا القصر بجماله الباذخ وأخذنا السؤال: كيف لشاعر أن يكون لديه مثل هذا القصر المنيف الجميل من الخارج والداخل، ونحن نعلم أن الثقافة والمال في بلادنا خطان متوازيان لا يلتقيان، بل لنقل إنهما في هدنة مؤجلة، إن لم يكونا في عداوة تامة إلا ما ندر، خاصة أنّ جوزيف حرب شاعر غاص عميقاً في الثقافة والكتابة والقراءة، حتى بات الأقرب إلى الفلسفة والصوفية، وهو الذي لا وقت لديه تقريباً لجمع المال وبناء القصور؟

إلا أنّ الجواب جاء على وجه السرعة من صديق حميم له في بلدته «المعمارية» هو الدكتور جورج عبدو أبو طايع (أبو زَمَن)، الذي زرناه في منزله ليحدثنا عن الشاعر وعن «المعمارية». فقال إننا على حق في تساؤلنا هذا، وإننا لسنا أول من طرح هذا السؤال الصعب حول كيفية مواءمة الثقافة والمال، وأضاف أنّ الشاعر جوزيف حرب بنى هذا القصر من أجل إذلال المال وهدره، وليس تفاخراً أو حباً به أو بالقصور، وأنّ شقيقه الطبيب اللامع جاك حرب، الذي كان يعمل في إحدى دول الاغتراب وراء هذا المال الغزير وليس الشاعر نفسه.

وحول طفولة الشاعر قال الدكتور أبو طايع، بأن من يعرف جوزيف حرب في طفولته، يتوقع أنه سيكون ذلك الشاعر اللامع برغم أنه كان يكره المدرسة، ويكره حتى جرس المدرسة عندما يسمعه لأنه يذكّره بالمدرسة، التي وصفها بالسجن الكبير، حيث تمسك المعلمة بالمسطرة بشكل دائم ولا يعلم التلميذ متى يفتح يده لتلقي الضربات، أو يقف أمام الحائط، مُعاقَباً، في الوقت الذي يجب أن تكون فيه المعلمة أشبه بالأم الحنون الغائبة عنه بحكم وجوده في المدرسة الداخلية بعيداً عنها. وتابع: لكنه برغم ذلك كان موهوباً منذ صغره، يميل إلى الوحدة، ليتجه فيما بعد إلى التأمل والطبيعة والابتعاد عن صخب الناس، علماً أنه غرف من صميم الناس، وكأنه ابتعد عنهم ليغرق في همومهم، فهو يجمع بين الرصانة والموضوعية والحيادية، يخفي أكثر مما يعلن، وإذا أعلن شيئاً يعلن ما يريده هو، وليس ما يجب أن يعلنه.

وأشار الدكتور أبو طايع إلى أن الشاعر جوزيف حرب، كان يحب الرحلات الطويلة جداً، وأحياناً قد يصل إلى آخر لبنان، ليس لسبب مباشر، بل للصوت الذي يناديه باستمرار من داخله. أما الكتابة فكانت شغفه الوحيد، وأحياناً كان يكتب وهو يقود سيارته... دائماً تراه يكتب، أو يقرأ، لأنه قارئ نهم، وذلك لكبرياء لديه، مؤكداً أنه كان يعتبر النوم نوعاً من الموت، لهذا فهو لا ينام طوال الليل، بل نادراً ما ينام، كما أنه يخاف من أن ينام وحده، فينام معه أحد ما من أقربائه أو أصدقائه من أهل بلدته في الضوء بعيداً عن العتمة، فهو يخاف منها.

وعن عدم زواجه أفصح الدكتور أبو طايع بوجل، عن سر عميق كان يفضل لو يبقيه مخفياً، لكن إلحاحنا عليه جعله يقول، إن جوزيف حرب أحبَّ إحدى بنات بلدته حتى درجة الهيام، من دون أن يذكر الاسم مع أنه يعرفه جيداً،



آثار إسلامية في لبنان

> كان يكتب أحياناً وهو يقود السيارة ويخشى البقاء في العتمة بمفرده

> اللوحات الزيتية لكبار الفنانين العرب تملأ جدران بيته

فصاحبته مازالت موجودة، إلاّ أن الظروف حالت بينهما، فطوى فكرة الزواج وإلى غير رجعة، خاصة أن مشاغله الكثيرة أخذته بعيداً وحالت دون زواجه فيما بعد وتكوين أسرة ناجحة. ليسكن القصر من بعده شقيقه الطبيب جاك، الذي توفي بعده بعام واحد أي في العام (٢٠١٥)، ومن ثم رحلت شقيقتاهما جاكلين وجوزفين، الشقيقة بعد الأخرى، لتبقى زوجة شقيقه في القصر مع أبنائها.

جوزيف حرب، الذي أخذته الكتابة بعيداً جداً، ترك إرثاً ثقافياً كبيراً جعل اسمه خالداً على جبين الدهر، خاصة ديوان (المحبرة) المختلف جداً، ليس بالمضمون وحسب وإنما في الحجم والوزن، حيث لا يقل وزنه عن أربعة كيلوغرامات، حتى أطلقوا عليه شاعر «المحبرة»، ومن قصائده:

مَالِحٌ مثل فاكهة البحرِ.
حُرٌّ كعصفورِ حِبْرِ.
قَوِيٌّ كَصَوْانِ خُضْرِ الخُيُولِ.
وَذِرَاعاكَ قوسانِ منْ جدلِ الياف بَرْقٍ.
وفي جسْمكَ المنحني مثل حكمة لقمانَ
رائحَةُ من خُزَامى الحقُولِ.

إضافة إلى دواوين أخرى بالفصحى: (شجرة الأكاسيا)، (مملكة الخبز والورد)، (الخصر والمزمار)، (السيّدة البيضاء في شهوتها الكحلية)، (شيخ الغيم وعكّازه الريح) عدة أجزاء، (رخام الماء)، (كلك عندي إلاّ أنت)، (أجمل ما في الأرض أن أبقى عليها)، (دواة المسك)، (كم قديم غداً)، (قلم واحد في ثلاث أصابع).

أمّا دواوينه بالمحكية فهي: (مقص الحبر)، (سنونو تحت شمسية بنفسج)، (طالع عبالي فل)، (زرتك قصب فليت ناي)، وأعمال نثرية: (عذارى الهياكل)، (حقول اللوز)، (قناديل شعبية)، (أسفار)، (شبابيك) وغيرها.

كما احتفى به الشعراء والملحنون كالأخوين رحباني وفيلمون وهبي وغيرهم، لتغني له فيروز عشرات الأغاني بداية من (إسوارة العروس)، إلى أغنية (بيروت)، (حبيتك تانسيت النوم)، (ورقو الأصفر)، (لما عالباب):

لما عالباب يا حبيبي منتودع
بيكون الضو بعدو شي عم يطلع
بوقف اطّلع فيك وما بقدر أحكيك
وبخاف تودعني وتفل وما ترجع

(زعلي طوّل أنا وياك)، (بلبل وشتي)، (خليك بالبيت)، (رح نبقى سوا)، (فيكن تنسوا)، (البوّاب)، (أسامينا) وغيرها. وغنى له الفنان مارسيل خليفة أغنيتين: (انهض وناضل)، و(غني قليلاً يا عصافير)..

أمّا برامجه الإذاعية والتلفزيونية فمنها برنامج (الغروب) الذي قدّمه بصوته في الإذاعة اللبنانية، وبرنامج (مع الصباح) الذي قدّمته ناهدة فضل الدجاني، (رماد وملح)، (قريش)، (قالت العرب)، (أواخر الأيام)، (باعوا نفسا)، (أوراق الزمن المر) وغيرها، والكثير من البرامج والمسلسلات لإذاعات وتلفزيونات عربية، خاصة في الخليج.

جوزيف حرب، صاحب كل هذا الإرث الثقافي الكبير، كنا ننتظر أن نجد له تمثالاً على الأقل في بلدته المعمارية أو مكتبة تحمل اسمه، مع أنه لم يمر على غيابه سنوات، وأن تكرمه الدولة بإطلاق اسمه على أحد الشوارع أو إحدى الحدائق العامة في العاصمة بيروت، إلاّ أنّ شيئاً من هذا لم يحدث بعد، علّ الأيام تنصفه ويتحقق ذلك، ويتحول قصره في المعمارية إلى متحف له يخلده، ومزار يستقبل كل الناس كمتحف جبران في بشرّي.


منظر لبلدة المعمارية


قصره في المعمارية

شدت فيروز بعشرات الأغاني الناجحة من شعره باللغة العربية الفصحى والمحكية



نجوى المغربي

بين الإسفاف والرقي

تأثير الثقافة الاجتماعية في المبدع

ينجرف كتاب عصرنا إلى تيار عام ورؤية واحدة مشتركة في الكتابة الروائية، لا تجعلنا نشتم رائحة أو نشعر بنكهة الشخصية، من حيث اللغة والأسلوب وأعماق التجربة الخاصة، فإذا سلمنا بأن لكل كاتب ظروفه الاجتماعية والسياسية أو الدينية والثقافية المحيطة به، لوجدنا الآن لهاثاً غريباً وراء المخلوط من الأدب والعلم والأدب والتاريخ، وأغلبها تجارب همّشت عملية الإبداع عند الكاتب، كونه صار يكتب في عصرنا وبداخله ثورة تحدي للمجتمع، وبالتالي فإن محاولاته للتنسيق بين أكبر عدد من الشخصيات تظل همه الأكبر. فتأتي شخصيات هامشية أو مهمشة ذات تفاعل هزيل لا يخدم قضيتها. ففي السابق لم تكن كل قطاعات المجتمع تصلح مجالاً للاتجاه الأدبي بحكم تلاحم القطاع المالي مع الكنيسة المسيطرة، كما كانت كل قطاعات المجتمع تعمل من أجل ذلك القطاع المسيطر.

إلا أنه عند اكتمال الشكل البرجوازي والطبقة المتوسطة لفت النظر لأصوات خرجت منه وتابعها الجمهور بشغف مثل «روكسانا»، و«مول فلاندرز»، و«كولونيل جاك»، و«دافيد كوبر فيلد»، و«أوليفر تويست»، وكان اتجاه الكتاب إلى هذه الطبقة ليطفئوا ظمأهم من ناحية، وظمأ الجمهور المتعطش لرؤية صورة، ذاته من ناحية ثانية، أما الشخصيات فقد حاول أصحابها الوصول إلى أعماق التجربة الخاصة فيها. فكان تناول ديفو لروكسانا بخلفية داخلية فيها، كانت بلا شك مزيجاً من انعكاسات الظروف المحيطة بها، فلم يكن تتبع قصة حياة شخصية مجرد سرد لحياة يومية قدر ما كان تصويراً لصراع طبقة من المجتمع من أجل الحياة.

وإذا كان ديفو قد اختار شخصية واحدة في بعض قصصه وركز تركيزاً يكاد يكون كاملاً عليها، فقد حرص ديكنز على المزج بين مجموعة شخصيات تتفاعل مع شخصيته الرئيسية في مجموعة «أوليفر تويست» و«دافيد كوبر فيلد».

ومن المعروف أن معالجة قضايا المجتمع وطبقاته، قد تأتي من التصوير وتسليط الضوء من الكاتب بشكل فني في وجه ما لا يرضاه، وقد يتحول هذا مع السياق إلى شيء آخر، ففي «ابنة البخيل»، أو «أوجيني جرانديه»، أو «المصيدة»، يبدو من عناوينهم أن بلزاك كان يهدف إلى «أوجيني» ولكنه

> الاختلاف بين لورانس في «عشاق الليدي تشارلز» وموارفيا «اللوحة الفارغة» يتمثل في احترام الأول للأدب وتهميشه من قبل الثاني

تركها ليركز على شخصية الأب «جرانديه»، كما لم تظهر شخصية المتصيدة

إلا في النصف الأخير من الرواية، وكانت الشخصية المحورية هي» أغاث» بولديها – جوزيف وفيليب – وهذا يؤكد أن المضمون الفني مرتبط ارتباطاً وثيقاً بداخل الكاتب، وإذا ما حاول أن يحيد عنه، انجرف إليه من دون أن يشعر.

وهذا ما يدفعنا دفعاً للشهادة ببراعة التصوير، الذي يأخذ صوراً متعددة تحرك المشاعر الإنسانية المختلفة، كما لم يعد الوصف الدقيق للجميل فقط، بقدر ما كانت البراعة في وصف القبيح قيمة جمالية في حد ذاتها، بشرط محاولة الارتفاع به بعيداً عن الإسفاف ومطاولته لقامة المشاعر الإنسانية الراقية.

وقد فعلها لورانس في «عشاق الليدي تشارلز»، التي ما إن طبعت حتى أثارت ثائرة النقاد لما تحتويه من وصف دقيق لما يحدث للعلاقة بين رجل وامرأة ، وإن كان البعض منهم قد احتج واعتبر أن ما كتبه لورانس لم يكن إلا صدقاً واقعياً يريد أن يصوره ليرتفع به إلى مستوى المشاعر الإنسانية الطبيعية. ولهذا فقد كان ينظر إلى هذا الجانب على أنه جانب طبيعي في السلوك الفردي لا يختلف عن غيره من الوظائف الحيوية التي يقوم بها الإنسان. لكنه لم يصل إلى الحد الذي بلغه ألبرتو مورافيا الذي تتبع بطلة قصته، ليصف كل تفاصيل تصرفاتها ذات الخصوصية، بينما هو عند الباب يتأملها. فالموقف الأول يثير إحساساً راقياً حرص عليه لورانس، والثاني يثير إحساساً – مقززاً – حرص عليه كذلك مورافيا .

وإذا كانت قضية العلاقة بين الرجل والمرأة لا تبدو مشكلة في أعمال «ديفو وفليدنج وديكنز» فإنها تبدو كذلك في مرحلة ثانية عند «ألبرتو مورافيا»، مثلا عبرت «روكسانا» عن رأيها في الزواج في أكثر من موضع، ربما بسبب زواجها الأول، وخلصت إلى تفضيل كونها محظية ووجدت في هذا الحل أكثر انطلاقاً ودلالة من الارتباط برجل واحد مدى الحياة، وإن كانت الصورة في «موول فلاندرز»، تبدو مختلفة فهي أكثر اندفاعاً في علاقاتها وتبدو في صورة أقل بكثير من صورة روكسانا التي رسمها لها مؤلفها. إلا أن الأمر هنا يختلف عند كاتب مثل ألبرتو مورافيا، فقد أصبحت العلاقة بالنسبة إلى أعماله لا تعدو أن تكون قضية مثل غيرها من أنواع القضايا الأخرى، وإن ركز عليها تركيزاً شديداً في بعض أعماله مثل «اللوحة الفارغة» و«الكذبة»، مع أنه من المفروض أن يكون مورافيا قد استفاد من التقدم العلمي الذي أحرزته العلوم في مجالاتها المختلفة في هذا العصر. إلا أن نوعاً من السذاجة يبدو في عرضه لهذا اللون من القضايا. حتى خرج عمله في القصتين أقرب ما يكون إلى غرض الربح التجاري، فلم يستخدم أي لون من ألوان التحليل النفسي العلمي، بالنسبة لشخصية «سيسليا» في «اللوحة الفارغة»، و«كورا» في «الكذبة»، على الرغم من كون الشخصيتين تبدوان من اللون الطبيعي، على عكس ما نجده في عملي لورانس ونابوكوف، وعلى وجه آخر هناك بعض الروايات الحديثة العربية التي لا تعدو كونها استجداء للتاريخ لأخذ الخط الوصفي التقريري، ودمج أدب الرحلات المقحم أيضاً لعالم الرواية بسرديته الوصفية ضمن الإبداع الروائي، ولا عجب أن نجد له أيضاً جائزة ضمن تصنيف الأدب الروائي، فثلوج كليمنجارو – ليست إلا رحلة صيد لكنها بفنية الكاتب الروائي تحولت عن السرد الوصفي التقريري إلى أحداث وشخصيات وبعد فني ومضمون متعلق بالمجتمع والتاريخ والبيئة، بينما الرحلة فيها مداعبة لصنع العواطف بداية من روبنسون كروزو – ورحلات «جيلفر»، وصولاً إلى «أرنست همنجواي»، ويجب على الكاتب ألا يغفل أن المتلقي مشترك معه في عملية الإبداع، وبخاصة في ما يتصل بالتاريخ والموروث والفاصلة العاطفية للعصر الذي لم يعشه.

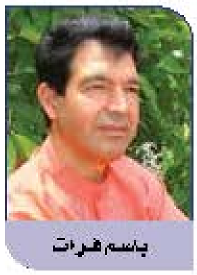
نجح «ديفو» في سبر أغوار طبقة من المجتمع من خلال شخصية «روكسانا»

بعض الروايات العربية الحديثة تستجدي الربح التجاري وتغفل أن المتلقي يشترك مع الكاتب في عملية الإبداع

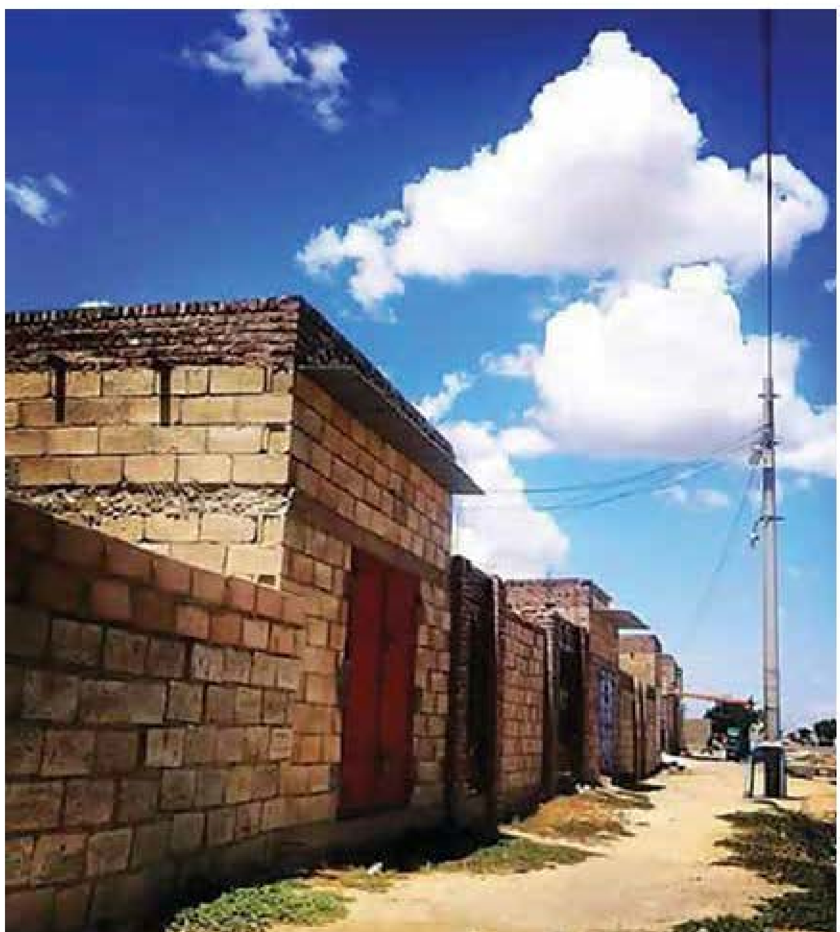
وصفوها بـ(سودان مصغّر)

كوستي
المدينة الفاضلة في تنوعها الإنساني

حين تسأل عن الوقت الذي يستغرقه السفر من مكان إلى مكان في السودان، فعليك أن تعي أنهم يخبرونك عن الوقت في الحافلة الكبيرة، ولخبرة سائقي الشاحنات الكبيرة بالطريق على امتداد سنوات؛ فهم يملكون جرأة في السياقة، ويعرفون أماكن الكاميرات فيخففون من سرعتهم النزقة، وهم يعرفون نقاط التفتيش التي يجب التوقف عندها والسيطرات المرورية (شرطة المرور) كمعرفتهم بمطبات الطريق والحفر التي مدّت ألسنتها في وسط الأسفلت وعلى أطرافه.



باسم فرات



يوم (السبت ١٨ آذار ٢٠١٧) خرجت من البيت بعد الثامنة صباحاً ووصلت كوستي مكان إقامتي بعد الرابعة عصراً بدقائق معدودة. توقفنا كثيراً في الطريق اضطرارياً، لاحظت أن الأرض ليست مرتفعة عن النهر (الحديث عن الأراضي المحيطة بنهر النيل الأبيض) قياساً بما عليه الحال في الأراضي المحيطة بالنيل الأزرق، ما يجعل فتح قنوات (ترع بحسب اللهجة المحلية لوادي النيل) أسهل بكثير مما هي عليه في أراضي نهر النيل الأزرق المجنون بسرعة جريانه وعمقه وثعلبيته. شاهدت قنوات عديدة؛ بعضها فاض من بين اليدين فاكتست مساحات من الأرض خضرةً، وأضحت مرتعاً لطيور مائية، وبعضها يعتاش على حيوانات مائية كالسمك، وكانت فرصة أنني رأيت أنواعاً جديدة من الطيور لم أرها سابقاً في المناطق التي زرتها أو جوار سكني في الخرطوم.

لاحظت وجود اللاجئين من جنوب السودان، وبحسب ما علمت من محدثتي فإنهم من قبيلة (الشُلك)، وأضافت محدثتي أنهم على روابط حميدة مع العرب وثمة تعايش واضح يجمع الطرفين، فتذكرت ما أخبرني به أحد الأدباء السودانيين بأن قبائل كبرى نزحت إلى جنوب السودان من خارج السودان في القرن الثامن عشر، ولا أدري مقدار دقة الكلام ،لكنني قلت له: أعرفك متبحراً بالتاريخ ولكن كلامك يحمل خطورة واضحة، متمنياً أن يمدني من له معرفة بأدلة تثبت أو تنفي هذا الكلام.

سبب تذكري الكلام أعلاه، هو شعوري بأن (الشلك) يرتبطون بعلاقات وثيقة وتعايش مع بقية السودانيين ممن يعيشون شمالهم تمتد لقرون، وهذا العمق الزمني من الاحتكاك خلق أرضية تعايش جيدة بينهم وبين السودانيين الآخرين؛ وفيها يشكل السودانيون من جذور نيجيرية حضوراً واضحاً ولهم حيّهم، وتجدهم أينما تذهب في شوارع المدينة، ينتمون إلى الطبقة العاملة في الغالب. أشعر بالإرهاق لأني نمت متأخراً ليلة أمس واليوم كله سفر.

يوم الأحد (١٩ آذار / مارس ٢٠١٧) رفيقتا رحلتي هما الشاعرة إيماض مهدي وأمها، وقد أكرمتاني في بيت الأسرة في كوستي، وأخبرتني إيماض في الصباح أن



من أحياء كوستي

الشاعر والكاتب صلاح عوض الله النعمان؛ وهو أستاذ جامعي في جامعة الإمام المهدي في كوستي، وقد درس في بغداد، وأنه- بحسب إيماض مهدي- متشوق لرؤية شخص عراقي، فالتقيته في البيت وتحدثنا عن العراق، كان يسأل أو ينصت ولم أره رافضاً لآرائي التي أوضحت فيها أموراً كثيرة، ثم خرجنا في جولة حول كوستي، وكان دليلاً ممتازاً.

زرنا محطة القطارات، ومن ثم عرجنا على جامع (كوستي العتيق)، وهناك من يروي أنه بعد خروج الإنجليز وهجرة كثير من المسيحيين إلى العاصمة أو مدن كبرى، هُجِر المكان فتمّ تحويله إلى جامع، لكن زوجتي؛ حين دخلت إلى الجامع قالت إن هذا التصميم لا يمكن أن يكون تصميم كنيسة، لأنه انعكاس لثقافة المنطقة العربية والإسلامية في تصميمه المختلف.

زيارة كوستي يجب أن تتوّج بالسمك، هكذا أخبرني أحد الأصدقاء في الخرطوم، وأكد الأمر الصديق صلاح عوض الله النعمان، فذهبنا إلى أشهر مطعم سمك، وكانت وجبة لا تُنسى، ثم توجهنا إلى مكتب السياحة، ووجدنا صعوبة في العثور عليه، ومعنا ذهب دليل سياحي إلى جزيرة (أبا)، بينما الصديق صلاح اعتذر لحضور عزاء، لكن عشاءنا كان في بيته، فحدثني عن كوستي ثقافياً، وكان أول كلامه الذي استوقفني هو أن في كوستي العديد من القوميين العرب، وهم من أرومة غير عربية، لإيمانهم أن العروبة هي الهوية الثقافية الكبرى الجامعة لسكان المنطقة من الخليج العربي إلى المحيط الأطلسي.

واسترسل بالحديث مبتدئاً بالشعر، قائلاً: في هذه المدينة عاش الشاعر الكبير إبراهيم العبادي ومحمد أحمد سكسك، وهي مدينة الفن؛ أصابتها منذ نشأتها حمى الإيقاع، فكان (التم تم) النغم الأشهر في الغناء السوداني مولوداً في أرضها، فظهر فيها مطربون في ذلك الوقت يؤدون هذا اللون من الغناء، ومن أوائل المطربين فيها زكريا أبوبكر الخلوصي، كان والده قاضي علي دينار، كان في الأصل مادحاً مع القادرية وكان يملك صوتاً جميلاً، ومحمود فيلي ولُقِّب بـ(بلبل السودان) وكان قد سجّل بعض الأسطوانات في مصر، وأحمد عبدالزين، وعثمان أبو حراب وأحمد محمد صالح الدسوقي ومحمد أبو زيد وعوض شمبات. وعن (التم تم، والتومات) فقد كانت تلك هي الصورة التقليدية في كل المدن، وهي الاهتمام بالغناء وغناء الحقيبة قبل ظهور الآلات الوترية التي وفدت إلى السودان من مصر. ومن الرائدات في التمثيل والدراما في السودان الممثلة نعمات حماد، المولودة في كوستي في أربعينيات القرن العشرين.

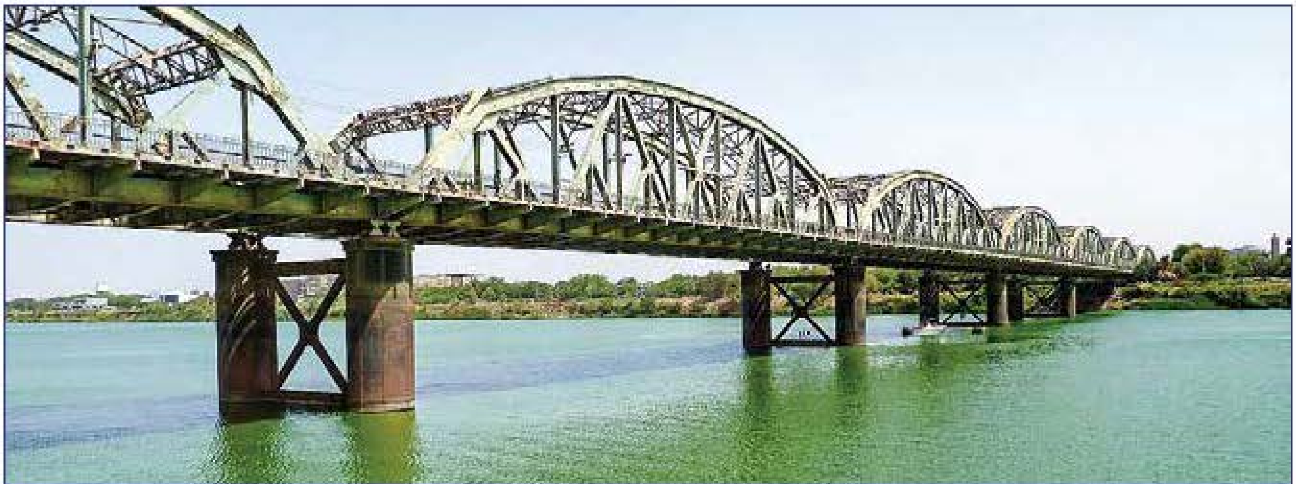
المدينة التي تضمّ أكبر ميناء نهري في البلاد، لكن انفصال الجنوب تسبب في وقف التجارة،



من الأسواق التجارية السودانية

عاش فيها نخبة من الشعراء والكتاب والفنانين وهي حاضنة إيقاع (التم تم) النغم الأشهر في السودان

تصاميم مسجد كوستي العتيق تعكس ثقافة المنطقة عربياً وإسلامياً



جسر النيل الأزرق

هي نفسها تُعدَ المركز الرئيس لصناعة قصب السكر وصناعة السكّر في إفريقيا، والتي يطلق عليها أهلها (عروس النيل)، تتميز بأنها حلقة وصل بين جنوب وشرق وغرب البلاد، مثلما تتميز بتنوعها الإثني، مثلها مثل بقية مدن السودان، لكن النيجيريين هم أصحاب الحضور الواضح، مع تأكيد محدّثي صلاح عوض الله النعمان، على ما ذكره الشاعر الطيب محمد الحسن العبادي؛ وهو باحث وأديب مهتم بالتوثيق والكتابة عن النشاط الثقافي لمدينة كوستي، وله كتاب عن تاريخها ودورها الحيوي في نهضة وتطور المجتمع السوداني تحت عنوان (هذه كوستي الوطن الجامع)، وفيه تظهر هذه المدينة وكأنها لم تتأسس في أوائل القرن العشرين، بل منذ آلاف السنين، إذ إن نسيجها الاجتماعي فريد من نوعه بصورة تستدعي الوقوف عندها، وقد لا أبالغ لو قلت إنها سودان مُصغّر مثلها مثل مدينة كركوك العراقية، والتي يعدّها كثير من العراقيين عراقاً مصغراً؛ رافضين نسبتها لقومية أو إثنية أو مجموعة سكانية دون أخرى. وفي كوستي، ثمة من ترجع أصولهم إلى قبائل الجنوب (دينكا، وشلك، ونوير)، ومنهم من يرجعون إلى قبائل الشمال بفروعها كلها، وبعضهم من غرب السودان وشرقها ووسطها، فضلاً عن أن قبائل النيل الأبيض انصهرت في بعضها بعضاً، بل إن هذا الانصهار تمدد ليشمل حتى الأجانب من خارج السودان، الذين سكنوا كوستي من يونانيين أقباط وأحباش ويمانيين وسوريين وهنود وصوماليين.

كان من المفروض أن أكمل برنامجي وأتجه غرباً إلى (الأبيَض)، لكن مع الأسف لم أتمكن، فضاعت فرصة مهمة، بسبب عدم وجود تصريح لي بزيارة الأبيَض، فعدتُ إلى الخرطوم، وفي طريقي زرت الكوَة، وقررت زيارتها وزيارة الجزيرة أبا في الأيام القادمة؛ ودّعتُ كوستي وفي جعبتي ذكريات لا تُمحى، قضيتُ يومين ولكن بفضل الصديقة الشاعرة إيماض مهدي والصديق الشاعر والكاتب صلاح عوض الله النعمان، تعرفتُ إلى المدينة وكأنني مكثتُ فيها طويلاً، هذه المدينة التي تُعدُ مركزاً لصناعة القطن في السودان، وصاحبة أعلى جسر فيه، وليس بعيداً عنها، وفي الجزيرة (أبا)، أعلن الإمام أحمد المهدي إمامته، لتخط تاريخاً جديداً للسودان تمثّل في الثورة المهدية ومقاومة الغزاة.

تعد كوستي المركز الرئيس لصناعة السكر في إفريقيا ويلقبونها بعروس النيل

نسيجها الاجتماعي تغزله أعراق سودانية ويونانية وحبشية ويمنية وسورية وهندية وصومالية



موسم الحصاد في كوستي

كوخٌ في جوانحي



سالم الزمر - الإمارات

صَباحُكَ كوخٌ ساكنٌ سَفْحَ شامخٍ
على مَنْزِجٍ للريحِ سَمْحِ المَسارحِ
تقولُ لهُ الريحُ التي في سمائهِ
متى تلتقي فيكَ المُنى ياملامحي
وتحنو عليه الشمسُ عند شروقِها
تقول هُنا في جانِحَيكَ سَوانِحي
صباحُكَ كوخٌ جانِحٌ في خَواطري
صباحكَ كوخٌ خاطرٌ في جَوانِحي
هنالِكَ حيثُ الروحُ تسبحُ بالمُنى
تُسافرُ في غادٍ من الظَّلِّ رائحِ
صباحُكَ كوخٌ في تِلالٍ بعيدةٍ
يَمُرُّ كما الذكرى على فِكْرِ سارحِ
يمُرُّ كما الوَسْمُ الذي طال ما أتى
وكالناي في تَغْرِيدِ شَجِيٍّ وصادحِ
صباحُكَ إيماءٌ لِطَرْفٍ.. بَريئةٌ
نَواياهُ .. بالروح أكتفَتْ لا الجَوارحِ
أُنادي أنا.. بَلْ أنتَ يا أنتَ يا أنا
تعالَ إلى كوخٍ رحيمِ المطامحِ
تعالَ نُغنّي كُلَّ عَذْبٍ مُنَزَّهٍ
وكُلَّ جميلٍ دون شرحٍ وشارحِ
تَعال نُغنّي هذه الرُّوْحَ رُوحَنا
لِتصعدَ ميعاداً عن الطينِ نازحِ
إلى حيثُ لا غِلاً إلى حيثُ لا هَوىً
سِوى الوجعِ السّامي على كُلِّ ذائحِ
إلى حيث لا جرح إلى حيث لا رُؤىً
سوى رُؤيةٍ تسمو على كل جارحِ
تعالَ معي كوخاً على سفحِ سامقٍ
هُنالِكَ ما بين المُنى والجوانحِ



وجهان للدهشة



محمد عطية - مصر

(١)

زاد هرج حديقة الميدان من حوله..

تحوّلت تمتماته، المتسقة مع جريان أنامله الجافة على مسبحة بنية حائلة اللون، إلى رعشة تجتاح شفتيه.. تتوتران.. يزوم.. تبرز الشعيرات الدموية الحمراء متقاطعة على بياض عينيه الغائمتين السابحتين في صفرة تجتاح سواد بؤبؤيهما.. يضيّق جفنيه على حدقتيهما، ليرصد الصوت القادم من بعيد..

تهل الأقــدام.. يسبقها هوس الصراخ العنيف. تتدافع أمامه مختلطة ومتشابكة.. تجتلب سخطاً وهلعاً يبدوان على الوجوه الخارجة من عتمتها المتاوشة.. تحمل خوفاً يبدو على المتناثرين على جانبي الحديقة، يلتمسون فراراً منها من بعد سكينة وهدوء.

يهتز ذقنه بلحيته البيضاء المرسلة إلى صدره.. يرتج مضطرباً.. يتحسس عمامته، وصديريته.. يعلو زومـاته.. يجز بأسنانه المتشبعة بالأصفر المسود.. تصطك ببعضها.. تتقدح عيناه شرراً.. يرتعد تحت وهج الشمس، التي هبطت قاسية بعدما تلاشت قطعة الكرتون الصفراء التي كانت تظلل رأسه تحت الشجيرة.. وانقلب الصندوق الصغير الذي كانت تفترشه أمامه عبوات المناديل الورقية الملونة، وتتناثر كي تطأها الأقدام..

يحمّل عزم جسمه على ساقيه المتشبثتين بأرض الحديقة.. ترتعشان..

يئز صوت الصراخ العاتي في أذنيه، يحاول تلافي المارق من جانبه الذي كاد يطيح بجسده.. حينما وصل أحدهم ليكون في مواجهته، وأصبح في مرمى الاصطدام الكامل بـه.. انتفض من قرفصته، منتزعاً الجلباب الملتف حول فخذيه النحيلتين في سرعة مباغتة.. يستدير بجانبه – قبل أن يقوم – منتزعاً الجذع المائل المكسور المتدلي من الشجيرة التي كان يسند ظهره إليها.. يتطوح مستنداً إلى الهواء من جهة، ومن الجهة الأخرى يتشبث بالجذع الذي قاومه حتى انخلع من مكانه، وقد تلون بياض عينيه بالكامل بالأحمر القاني..

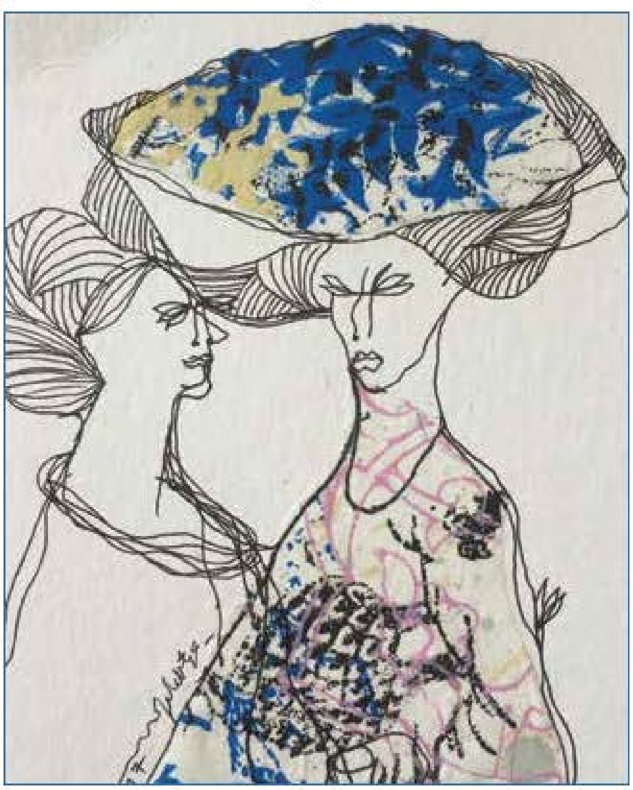
(٢)

لامست الأرجل الصدئة للكرسي الحديدي المتحرك، مضمومة، أديم الشارع.. فردتها يد السائق الذي استدار بخفة ليحدث فردها اصطكاكاً وأزيزاً.. ما إن استقر حتى تبعته زحزحات الثوب البالي بالمؤخرة اليابسة.. يحدث احتكاكها بجلد المقعد صوتاً كانسلاخ الجلد من اللحم، واليدان مضمومتان على هيكل الصدر البارزة عظامه، بزهرات ذابلة تتدلى أعناقها من فروعها المرتخية، لتلامسه وريقاتها المتآكلة الأطراف.. تهتز..

يرتج رأسـها.. تتسع حدقتا عينيها المكحولتين أطـراف أجفانهما فاقدة الأهداب، والمحفورتين وسط تجاعيد وجهها تعترضهما الخطوط.. ينقدح منهما احمرار معـاند.. تزُم على شفتيها المخضبتين بطلاء أحمر قديم ومتفتت.. تعاند.. تشخص نظرتها الحادة في اتجاه الكرسي الحديدي.. تمتد أيدٍ تمسك بذراعيها المتشبثتين في صدرها بالورود.. تسحبها.. تحوطها من ظهرها المختفي خلف سترة شتوية سوداء مكرمشة مرفوعة الياقة.. تزداد حدة تحديقها.. تتزحزح عجيزتها الضامرة، وكأنما تشبث عظامها في جلد مقعد السيارة، تقتلعها.. تتجه بها جازّة على أسنانها فيقشعر الفم المضموم.. تبرز الشعيرات البيض المختلطة بالسود النابتة بأعلى شفتيها وذقنها.. تئن.. يتهدل جفناها ثم يستيقظان أكثر حدة..

تستقر فوق الكرسي.. تحضن كيسها المتهرئ بين فخذيها، تضم عليه بمرفقيها، ولاتزال يمناها متشبثة بالوردات. تزداد وريقاتها تهدلاً وانحناءً على سيقانها.. يرتجُ الكرسي بها حينما تبدأ في دفع عجلته بيسراها.. تتقلقل عليه.. تخايل أشعةُ الشمس عيناها فتنسدل أجفانها، ولا تبقى إلا شعرة رفيعة يتسلل منها الضوء إلى عينيها.. تباغتها الدوائر الحمراء والبنفسجية.. تظلل مساحة البصر لديها تعيد إليها للحظة تتابع الأضـواء المبهرة لليالٍ انفلتت من زمام الزمن..

تتوقف فجـأة.. تحاول الانحناء نحو الوريقات التي تساقطت أمامها على الأرض.. تتلفت. تبحث عبثاً عمن يعيدها إليها.. تتلاشى الظلال من حولها، وتستدير عائدة إلى بقعة ظليلة كانت قد لمحتها قبل التحرك، لا يتسرب إليها ضوء الشمس!!





د. أماني فؤاد

تذكرة سفر بلا عودة!!

القصة بين الشعر والسرد

تخرج بين فترة وأخرى أصوات تصرخ ببعض الأحكام القطعية في الفن والأنواع الأدبية ويرتاحون إليها، فهناك من يصرح بموت الشعر، أو من يقول إن زمن القصة القصيرة ذهب بلا رجعة. وتسعى تلك الأصوات لإطلاق العناوين اللافتة، لكنها في الحقيقة تلامس مجرد سطوح القضايا والظواهر، فلا يتعمقون النظر إليها، ولا الوعي بطبيعة سياق اللحظة الزمنية التي نعيش تفاعلاتها، لا الشعر بإمكانه أن يموت منتحراً، ولا القصة القصيرة، يمكن أن تستطيب تذكرة سفر إلى الفناء بلا عودة، فلكل نوع أدبي سماته الخاصة وتقنياته المميزة، والأكثر أهمية أن لكل نوع احتياجاً وطبيعة إبداعية، تغطي نزوعاً في الإبداع وفي ذائقة التلقي معاً لا تهبها الأنواع الأخرى، فكل نوع من الأنواع الأدبية لا يشبه الآخر، وكل نوع يضيء منطقة من الإنسان: المنتج للفن، والمتلقي له. ولذا لا مجال للمنافسة أو لموت أحد الأنواع وانتهائه.

تشبه القصة القصيرة الشعر في التكثيف، والتقاط الشعرية من سردية الكون، له طبيعة الومضة الخاطفة التي تلتقط توتراً ما، في الحدث، أو الإنسان، أو الموجودات، حيث الذبذبة العالية أو المغايرة للمتوالي والمعهود. كما تلعب على الزمن اللحظي لا الممتد. فحياتنا كما تسير في خط تتوالى فيه الساعات والأيام والسنوات والأحداث التي تشغلهم، تظل بها هذه اللحظات الومضية الكاشفة، تلك التي تشبه البرق في الاختلاف، وسرعة الوجود ودلالته حتى وإن اتسمت بالهدوء. ولتلك اللحظات أكثر من غيرها: خاصية البقاء في الذاكرة والوجدان الإنساني أكثر من الحكايات التي تحدث دوماً وتمتد وتتكرر.

كل الأنواع الأدبية تضيء منطقة معينة من الإنسان على الرغم من أنها لا تشبه بعضها

كما تتعامل القصة القصيرة رأسياً مع تقنية الزمن، اقتناص اللحظة المنفلتة، ودلالة الحدث الواحد الفارق، ما يكتنزه التفرد.. ولذا سيظل الاحتياج إلى تلك اللحظة المشحونة بدلالاتها ومغايرتها يضمن استمرار القصة القصيرة كتابة وتلقياً. وبالطبع يضاف إلى تلك الميزة شغف الإنسان الرئيس بالسرد منذ خليقته.

والقصة عكس الرواية، فالأخيرة من خصائص سرديتها أن تتحرك أفقياً، في زمن ممتد في الحاضر أو تقافزات حرة في الماضي أو المستقبل، هذا عدا خصائص أخرى كثيرة تميز كل نوع، وتشبع عند الكاتب مناطق إبداع مختلفة، كما تهب القارئ خطفة اكتشاف، أو مفارقة، أو تزيح الستار عن رؤية ما.

لا تتنافس الأنواع الأدبية بقدر ما تحقق تكامل مواهب الكتابة عند المبدع، واللعب على نوعيات مختلفة من الاحتياج، وعند المتلقي أيضاً.

يمكننا أن نلاحظ تسيد الرواية في اللحظة الحاضرة التي نعيشها، وقلة إصدارات المجموعات القصصية نسبياً، وذلك للعديد من الأسباب:

- تعدد الجوائز التي رصدتها المؤسسات لكتابة الرواية، وهو ما أغرى الروائيين للاستزادة من الرواية على حساب القصة، بل ودفع كتاب القصة نسبياً للتحول عنها، فالجميع هذا الكائن المادي الذي يريد أن يلبي طلبات عصر الاستهلاك وطغيان التسلع. هذا عدا عن أن الروايات التي تفوز بالجوائز تتم ترجمتها، وهنا تستحوذ على الكتاب رغبات مشروعة في الانتشار والعالمية كما يتصورون.

- القصة القصيرة المميزة فنياً تحتاج إلى قصاص مبدع فائق المستوى: ليلتقط هذه الروح الشعرية في القص، ويمتلك قدرة المغايرة والتجريب والتفرد، حيث المعالجة الفنية لما لا يلتقطه الكثيرون الذين بإمكانهم من خلال سردية واسعة، أن يعوضوا تلك الميزة والقدرة والفرادة بأنواع وتقنيات متعددة تشملها الرواية، فتجعل لنصوصهم مستويات أخرى تغطي افتقاد تلك المنطقة المتوهجة والمكثفة من الإبداع التي تحتاج إليها القصة.

- كما تُقبل دور النشر على طبع الروايات وتدفع لمبدعيها، في حين تأخذ التكلفة المادية للإصدار من كاتب الديوان والمجموعة القصصية لنشر نصوصهم .

- من تقنيات الرواية أنها يمكن أن توظف في سردياتها مشاهد لها سمات القصة القصيرة وخصائصها نفسها، ويتضمنها النص الروائي كجزء من تشكل سرديته، وهنا يشبع القاصُ فضوله ورغبته في كتابة هذا النوع متضمناً في الرواية.

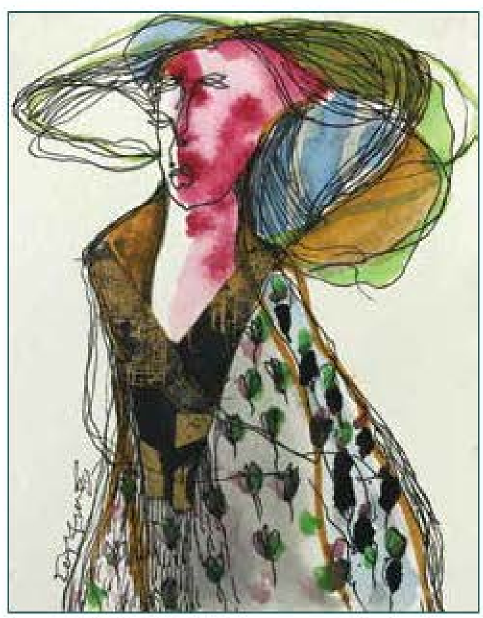
كما لم يزل هناك بعض القصاصين المخلصين لفن القصة القصيرة، والذين لا يرضون بغيرها بديلاً ، مثل القصاصين: محمد المخزنجي في مصر، ومحمد خضير في العراق، وهما من الجيل الذي حقق رسوخاً في القصة القصيرة، كما يكتبها هشام البستاني في الأردن بنوع من التجريب الشعري الرائق، ونصوصهم على درجة فائقة المستوى الفني والفكري، كما أن هناك من الكتاب من يزاوج في إنتاجه بين الرواية والقصة القصيرة، ولهم أعمال مميزة، وسيظل للقصة القصيرة بريقها الفني وذائقتها المميزة، خاصة لو شجعت المؤسسات، والملتقيات، وورش الكتابة وجودها، وعززته بالجوائز والتكريم والترجمات، وهو ما قام به ملتقى القصة القصيرة في مصر، والذي ستعقد دورته في الأشهر القليلة القادمة، ومثل هذه الاحتفاليات والجوائز تعزز النوع الأدبي، وترغِّب المبدعين في كتابته.



عبدالكريم يونس
من أسرة المجلة

هذا الفؤادُ..

يصبو فـؤادي ويلهو مترَفاً مرحا
في مرجِ أشواقِهِ حيثُ الهوى سَمَحا
نشوانَ مـن قَـدَحٍ يحلو الرُّضـابُ به
حتى وإنْ لمْ يلامِسْ ثغرُه القَدَحا
فـي خـفـقِـه للهوى لـحنٌ علـى وتـرٍ
أو أنـه يـلـبـلُ فـي غـصـنِه صَـدَحـا
تـمـوجُ فـيـه بـحـارُ العـشـقِ عـاتـيـةً
وكـم بـأمـواجـه مـنـذ الـصِّـبـا سَبحا
شـرابُـه مـن صَفيِّ الحُسْنِ يرشفُهُ
وعـطـرُه مـن أفـانـيـنِ الـرُّؤى نُفِحا
يلوِّنُ الشِّعرَ في وصفِ الجمالِ فإذْ
بالشِّعرِ يصبغُ زهـرَ الـدَّوحِ أو قُزَحا
ما أورثَ الوجدُ حقداً في جوانحِهِ
ولا قسا في الهوى حتى وإن جُرحا
إن أسرفتْ في دروبِ الهجرِ فاتنتي
تـراه فـي غـمـرةِ الآلامِ قـد صَفَحا
فكم على زفـرةِ الأشـواقِ أحـرقَـهُ
جمرُ النوى وبسيفِ الهجرِ كم ذُبِحا
هـذا الـفـؤادُ.. بـنورِ الطُّهرِ منجبلٌ
يضيءُ حبّاً فتغدو الحالكاتُ ضُحى
يخطُّ وجْـداً حـروفَ الحبِّ من دمِـهِ
في سنديانِ الرُّبا أو في صميمِ رَحى
وليـس قلبي إذا مـا خَـطَّ أسـطـرَهُ
(كعاشقٍ خطَّ سطراً في الهوى ومحا)



(الشطر الأخير من قصيدة الأخطل الصغير)

إشراقات



ظبية خميس

النور يقدح النار

ورمزية القنديل عند باشلار

لطالما داعب الفرنسي غاستون باشلار مخيلة الشعراء والكتاب العرب عبر أعماله المترجمة، خصوصاً كتاب «جماليات المكان». وفي «شعلة قنديل» الذي ترجمه خليل أحمد خليل، يكرس كلماته للشعر عبر النور والنار، ورمزية القنديل أو الفنر أو الشمعة، تلك النار القديمة التي أشعلت الكثير من النور داخل عقول وقلوب أدباء وكتاب وشعراء عبر العصور. يقول باشلار: فما يسمى حياة في الإبداع والخلق، يكون في كل الصور وفي كل الكائنات، روحاً واحدةً وحيدةً، ويكون شعلة فريدة.

الشعلة ترافق الحلم، وفي الظلام الذي تبدده، هي حلم النائم الذي يبدد صمت السبات. وهناك العزلة، أيضاً عزلة الكاتب، وعزلة الحلم في مقام النوم. ويرى باشلار أنه من القنديل إلى المصباح، هناك نوع من فتوحات الحكمة بالنسبة إلى الشعلة، حيث تؤدي دورها كواهبة للضوء. بين الشعلة والساعة الرملية تتدفق ذاكرة الإنسان والتأمل والكتابة.

الشعلة ترافق الحلم.. حلم النائم الذي يبدد صمت السبات

يرى باشلار أنه من القنديل إلى المصباح تحققت فتوحات الحكمة

النار والنور والتنوير. يقول لويس إيميتيه: «عزلتي باتت جاهزة
لحرق من سيحرقها».

ويقول جان دي بوشير: «أنا هو الباطن، محور ألسنة اللهب».

ويصف باشلار الشعلة بأنها تضج، الشعلة تتأوه، فهي كائن يتعذب وأنها تكشف نبوءات قادمة. يكتب عن جانبها الصوفي والروحي، أيضاً. ويستشهد بجوته الذي قال: أريد أن أحمد الحي الذي يتطلع إلى الموت في الشعلة في عذوبة ليالي الحب.

بل إن الشعلة سبب في التسامي الذي يمتد إلى أبعد من لهبها، ويتساءل كلوديل: من أين تستمد المادة الانطلاق كي تنتقل إلى خانة الإلهي؟ فيما يقول نوفاليس: النور هو جني مسار النار. وقد قال أيضاً: النور يصنع النار. فيما كتب كلود سان مارتان: إن حركة الروح هي مثل حركة النار وتصنع نفسها وهي صاعدة. ويقول ماترلينك: «ليس في مستطاع الشجرة أن تغدو سوى شعلة زاهرة، فيما يغدو الإنسان شعلة ناطقة، والحيوان شعلة ضالة».

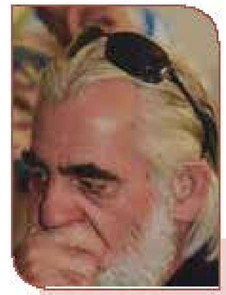
كل شيء في الحياة لا بد من إشعاله ليكون. وحتى فكرة الخلود والفينيق هو تلك الشعلة التي تنبثق من تحت الرماد. كل كائن يحمل بداخله شعلته. يرى باشلار، أن الأزهار هي ألسنة لهب وشعل تريد أن تصبح نوراً.

ويقول ت.س. إليوت: «لم تكن النار والوردة سوى شيء واحد».

كتابة باشلار كتابة حلمية يفلسفها، ويأتي بالكثير من الأمثلة من شعراء وكتاب من ثقافته، ليعبر بهم إلى فكرته أو حلمه المكتوب. النور يصنع النار، الشمس ونار الوجود، والمخيلة والقنديل ونور الكتابة، والروح التي تضيء الجسد الحي. كل الكلمات نور ونار من مخيلة متقدة، ألا نقول عند وفاة شخص ما انطفأت روحه، وانطفأ قلمه وانطفأت مخيلة. بين النور والنار والاستنارة تكمن حياة البشرية بأكملها منذ أول حجر قدح النار، وحتى زمن الكهرباء المشتعلة في كل مكان على كوكبنا هذا.

تكمن حياة البشرية بأكملها منذ أول حجر قدح النار

رسالتي الأخيرة إلى ولدي



غسان حداد - سوريا

لقد اعتادت مسنّات أهل الحي عليها، تلقنهنّ معارف وعلوماً ما سمعن بها قط، حتّى تبدّلت سلوكيّات معظمهن إلى الأفضل. كما اعتدن غيابها يوماً آخر، حين تنوي الخلود إلى أحزانها، لتسترجع اجتراراً ذكريات وتداعيات لم تستطع إحداهن ولوجها.. ولكن لم يعتدن غيابها الطويل، ولا سيما أنها لم تبرح كوخها منذ أمّته وحيدة قبل عقود . ولمّا شاع خبر اختفائها، قرر بعض رجال الحي اقتحام كوخها برفقة المسؤول، يومها عثروا عليها ، الحشرات الطيّارة والدابّة تقتات من أجزائها الطريّة، وإلى جانبها رسالة مرتبكة ومضطربة!!

تقول الرسالة: صار لزاماً أن أروي لك ما كنت تتساءل عنه، وكنت بدوري أضنّ عليك بالسرد، خشية أن تتأثر فيعوق هذا تفوّقك ونجاحاتك.. لأنه، مازال شرقنا يرزح تحت نير فوبيا العادات والتقاليد المجحفة. في سنتي الجامعيّة الأخيرة؛ وكنت أدرس في كلّية الآداب قسم اللغة العربيّة، تعرّفت إلى والدك الذي كان أستاذاً لمادّة (الأدب المقارن)، أحببنا بعضنا حتى لقّبونا (جميل وبثينة)، لأن اسمينا كانا كذلك فعلاً.. فور تخرّجي قررنا الزواج رغم اعتراض الأهلين من كلا الطرفين، لاختلاف العائلتين في كل شيء حتى جغرافيّاً، وكان إصرارنا أكبر من اعتراض الأقارب وسلطانهم.

بداية، واجهت علاقتنا صعاباً جمّة، ثم بلغت محاولات الإقناع حدّ التهديد، لأن أولئك القوم لا يعرفوا معنى كلمة (حب)، تلك التي تشكّل حاوْها قوّة حصان باء عربتها ذات العجلة الواحدة المتوازنة جداً.. ولمّا اشتد الوطء علينا قررنا فرض الأمر الواقع؛ باللجوء إلى (المنكر اجتماعياً) حسب تعريفهم. وقيّض لنا الاختفاء زمنا حتى بدء العام الدراسي الجديد، زمنها، كنت مضغة في رحمي لم ترفَ بعد كفازات في الأمعاء. كدنا نطير فرحا يوم اكتشفنا ذلك، لم تدم فرحتنا طويلاً، فقد تبيّن لوالدك أنه فصل من الجامعة بطريقة الطرد التعسّفي، لم تكتف إدارة الجامعة بذلك، إذ منعوا حصولي على براءة التخرّج. وبدوره حرم والدك من الإرث العائلي، وتبرّأ ذويّ منّي كابنة لا شرعيّة حملت لهم الشرّ والعار، فقررنا الانتقال إلى بلد بعيد؛ كي ننعم بحب صادق ووفاء نادر وإيثار تام وإخلاص مثالي، في تلك الآونة صارت حركاتك داخل أحشائي نعيماً وأنساً رغم الفاقة وقصر اليد.

ليلة موجعة؛ يوم أخبروني أنهم عثروا على والدك جثّة مضرّجة فوق رصيف لم يعرف النور.. فور تلقيت الخبر همدتْ حركتك، لكنني لم أعر الأمر أهميّة تذكر.. بل أطلقت على نفسي وعداً، أن أخلص لذكراه ولك بالتحديد، وألا يشاركني أحد سرير نومي غيرك، حتّى يشتدّ عودك. فيما بعد صرت هاجسي المخيف، هل سيخطفوك لحظة سهو منّي؛ وأنت تلعب مع أترابك؟ هل سيلحقون بك الأذى عندما تكبر ليضاعفوا من عذاب سيودي بي إلى مهاوي الردى؟! عندها قررت اللجوء إلى مكان قصيّ، وسكنت كوخاً يئن تحت ثقل الثلج ساعة يصفر الزمهرير، أرقب حركاتك الليل بطوله، يشارك سهدي صوت ناي يجرّعني أحزاناً إضافيّة وهي تجرّح الصمت بأنغامها، لكن كوخنا كان منعشاً للنفس أيام كنت أجمع الحطب في الربيع والصيف.

ذات يوم كنت فيه بعمر الأريج المتضوّع؛ سألتني أن أشتري لك حصاناً خشبياً كالذي عند ابن جارتنا، تلك التي كانت الأقرب إلى نفسي وروحي، بدوري طلبتُ منها ذلك، وكُنتُ على دراية برغبتك قبل أن تبوح بها، يومها وَعدَتني أن تبتاعه من الحانوت ذاته؛ فور تسلمها راتب والدك بالتفويض المعطى لها، وجاء الحصان قبل الموعد، سألتها، فأكّدت لي عدم درايتها، لكنّها أسرّت لي بأنها قد روت لبعض جارات الحيّ رغبتك، رحمها الله، كانت صديقة صدوقة.

كان قلبي ينوس مع حركة حصانك واهتزازه، يرجو حوافره الخشبيّة ألا تسرع خشية تكبو، وأن ترفق بك فلا تجمح.

ولمّا صرت في السابعة وكان نجاحك المدرسي باهراً، وعدتك أن أشتري لك بلبلاً في قفص رحب، شريطة أن يستمر تفوّقك وتبالغ في طاعتك.. فوجدت ذات

مساء بالهديّة، وصار البلبل يشدو في حضورك حصراً، ويصمت عند غيابك حتى تعود، كأنكما شقيقان سياميّان متحابّان جداً.

ولمّا تجاوزت المرحلة الإعداديّة آليت أن أوفي بوعدي؛ فألبّي رغبتك بشراء عجلة هوائيّة، لقد كان نجاحك باهراً متفوّقاً على المنطقة بأسرها.. ولكنّ ثمّة من اشترى لك الهديّة الموعودة فور صدور النتائج.. وصار ضغط شراييني يرتفع كلّما حملتها وخرجت من الكوخ، أجلس قرب النافذة قبالة ملعبك، أتابعك بعيون لا ترفّ، وأنت تقلّد بهلوانات غلمان الحي. وتزايد وجلي من أمرين اثنين، أن تفارقني بعد حصولك على الثانويّة العامّة، وأن يصيبك مكروه إذا عرف أهل الإجرام بك.. وغادرتني متفوّقاً إلى الجامعة فكانت هديّتك لي هذه المرّة أن حصلت على منحة خارج القطر، وفوجئت عندما خصصوا لي راتباً متواضعاً لقاء حبي كولاء وتضحيتي كثناء، فصرت أجمعه وأخبئه إلى جانب الهدايا التي كنت ترسلها، كي أزفّك وعروسك يوم عودتك من بلد تخصّصك العلمي.. وطال انتظاري بني، وطال غيابك، وما كان يغنيني ولا يجدي، سماع صوتك من خلال أثير ذلك الهاتف الشيطان، لأنني كنت في أمسّ الحاجة لأن أضمّك إلى صدري لتسمع خفق قلبي؛ الذي ما انفكّ يرفق بك، أن أقبّلك لكي أشمّ رائحتك التي تبدّلت، بالتأكيد، لبُعد السنين، فروحي دائمة التحليق حولك لتحميك، تعبر سحيق الوادي البعيد وقمّة الجبل الشاهق، كي تستطلع أحوالك.

ها قد صرت في أرذل العمر بني، وشارف مشواري على بلوغ آخر شوطه، حيث تنتظرني البوّابة السوداء فاغرة جوفها، لقد صار تنفّسي بطيئاً متقطّعاً ينشد السكون، وصوتي صار متهدّجاً ينشد الصمت الأبدي، وغدت الأيام معدودات.

أي بنيّ المتحجّر في أحشائي، منذ اليوم الذي تأكّد لي فيه مقتل والدك، أحسست بأن روحك لحقت به.. ولهذا آثرت اصطحاب جثمانك إلى قبري، لنظلّ معاً.





بيوت الشعر العربية

تعبق بقصائد الحكمة والسلام والإنسانية

الشارقة الثقافية

شهدت بيوت الشعر العربية في الشهر الفائت العديد من الأمسيات الأدبية والشعرية واللقاءات الفكرية بحضور حشد كبير من الشعراء والأدباء والمبدعين العرب، الذين ناقشوا عدداً من القضايا والموضوعات الثقافية وألقوا قصائد بمناسبة شهر رمضان المبارك، وسط تفاعل جماهيري كبير.

من جهته استضاف بيت الشعر بالشارقة ضمن نشاط منتدى الثلاثاء، كلاً من الشعراء: فاتح البيوش من سوريا وهبة الفقي من مصر وعبدالله أبوبكر من الأردن، في أمسية شعرية رمضانية تجلت فيها الروح الإيمانية وحب الوطن والإنسانية والسلام، وحضرها محمد البريكي مدير بيت الشعر وجمهور لافت من الشعراء والإعلاميين ومحبي القصيدة، وقدمتها الكاتبة أمل المشايخ.

افتتح الأمسية الشاعر فاتح البيوش بأبيات اختزلت وجعه العربي وهموم الإنسانية التي تعاني الشتات والقتل والتدمير، ثم أشعل جذوة الشعر بقصيدة روحانية عن رسول الإنسانية بعنوان «أبجديات الندى» تجلت فيها اللغة بنفس صوفي محلق في الخيال سال منه ماء القصيدة:

وقفتُ أرقُبُ ظلاً خطوُهُ وجِفُ
ينسابُ في رقّةٍ همساً وينصرفُ
أمشي فيدركني إذ لستُ أدركهُ
كأنهُ في سديمِ الضوءِ ينخطِفُ

وقرأت هبة الفقي قصائد لرمضان والشارقة ولأوجاع الإنسانية وغربة الأوطان بلغة رشيقة شفيفة، ومن قصيدة «عاد الهلال» التي أخذت الذاكرة إلى روح أضحى التناني تقول:

كلُّ القصائدِ في محرابِك اعتكفت
وغرّدت باسمكَ الأبهى قوافينا
شهرَ الصيامِ وفيكَ العتقُ تأملُهُ
من العذابِ ومن نارٍ ستُشقينا

واختتم القراءات الشعرية الشاعر عبدالله أبوبكر الذي قرأ نصوصاً تأملية فكرية محلقة في الخيال واللغة والصورة، وعالج قضية المرأة والشاعر، وتأمل في الصورة وحدّق في وجهِ المرآة على مهل، وفي الصورة قال:

في الصورةِ كانَ رآني
حدّقَ في وجهِ المرآةِ
تلفّتَ
ورأى جسداً يتساقطُ
ذاكرةً ملأى بغبارٍ أسود يتزاحمُ كجرادْ
عينين بلا بصرٍ
وفماً يتعثّرُ بالهمسْ
هل هذا الذنبُ فيهِ أنا
قال..
وقد حاصرهُ البردُ
وذابت في كفّيهِ الشمسْ

وفي ختام الأمسية كرم الشاعر محمد البريكي مدير بيت الشعر الشعراء المشاركين في الأمسية.

بيت الشعر في نواكشوط

أطلق بيت الشعر في نواكشوط أولى الفعاليات لإحياء شهر رمضان المبارك، وذلك خلال محاضرة بعنوان «الأدبيات الرمضانية في الثقافة العربية– موريتانيا نموذجاً»، وسط حضور لافت لمثقفي البلاد.

وقال الشاعر محمد المحبوبي منسق البيت الثقافي: إن شهر رمضان ارتبط بحياة العرب، فضلاً عن جانبه الروحي باعتباره من أرقى المدارس الإنسانية، حيث مدرسة الصبر والحكمة وإيثار خدمة الناس، إلى جانب كونه «مدرسة ربانية» نهل من معينها الأدباء والمثقفون والعلماء على مرّ الأحقاب.

وبدأ الأديب الموريتاني محمد فال بن

عبداللطيف محاضرته التي عنونها بـ«الأدبيات الرمضانية في الثقافة العربية: موريتانيا نموذجاً» وتطرق ابن عبداللطيف فيها إلى سبعة محاور هي:

رمضان في الوعي الجماعي الشنقيطي: مكانة الصوم في المجتمع الشنقيطي: رمضان والأخلاق والعبادة: رمضان والشعراء: رمضان مربد العلماء: رمضان ومشكلة ثبوت الهلال:عملية إفطار الصائم.

ثم تحدث ولد عبداللطيف، قائلاً: جعل المجتمع الشنقيطي وجوب الصوم هو نقطة ابتداء المسؤولية الاجتماعية دون غيره من أركان الإسلام.

بيت الشعر في المفرق

كان جمهور بيت الشعر بالمفرق في أول أسبوع من شهر رمضان المبارك، على موعد مع الأمسية الرمضانية الأولى التي استضاف فيها الشاعر محمد جرادات والشاعر منصور العوض، والتي أدارها الشاعر خالد الشرمان، حيث رحب بالحضور وعرج على مبادرة بيوت الشعر وأثنى على مؤسس المبادرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة الذي أتاح المجال للكلمة العربية أن تعانق الفضاء الرحب.

بعد ذلك استهل الشاعر الأول محمد جرادات قراءاته الشعرية بفيض من التأمل والوجدانية، حيث قرأ قصائد عدة أبرزها «نبراس الحقيقة» ومما قاله فيها:

ويهُزني طِفلٌ غفا في داخلي
متسائلٌ متشككٌ بوجودي
هل كُنتُ حقاً مُدركاً لمشيئتي
أم أنني من صخرةٍ جلمودِ

أما الشاعر منصور العوض: فقد قرأ عدداً من قصائده وكان يراوح بين الشرح الممتع للقصيدة بين إلقائها بأسلوبه الجميل، ومما قرأ حباً وغزلاً في زوجته، قصيدة عنوانها «آمنة»:

مثل الحمامة في الحدائق حائمة
وأنا هنا ما زلت أهوى آمنة
والحب عندي جنة وعبيرها
روح تسامت من خلالك آمنة

كما كان جمهور بيت شعر بالمفرق على موعد مع ناقد من نقاد القصيدة العربية، وبذات الوقت شاعر من الشعراء المجيدين، وقد أدار الندوة الدكتور حسن المجالي.

تحدث النوايسة عن المرأة في القصيدة العربية عبر نماذج من الشعر، حيث استعرض من خلال مجموعة من القصائد العربية القديمة تحليله لصورة المرأة وما ترمز إليه، اعتماداً على محددات ودلالات ربطها الناقد ليقرأ ما خلف السطور، ثم دار حوار ونقاش من قبل الجمهور.

بيت الشعر في الخرطوم

استقبل بيت الشعر في الخرطوم، خلال أمسية شعرية، أربعة شعراء لمدارس مختلفة هم: الحسن عبدالعزيز، وحاتم الكناني، ومحمد الفاتح ميرغني، وعبدالسلام كامل، بحضور رواد البيت من محبي الشعر.

استهلت الأمسية الشاعرة هيام الأسد مهنئة الشعراء بشهر رمضان الفضيل، ودلفت إلى شاعر النفس الأصيل والحدث معاً- كما وصفته- الشاعر الحسن عبدالعزيز الذي جمع بين الأصالة والحداثة، والفصيح والشعبي، وقرأ من حدائقه الشعرية مجموعة من النصوص المتنوعة، منها:

لا شيء يدعو للضجر
لازال حقل الروح خصباً بالغناء
وغيمة العشاق حبلى
بالمزيد من الفجر

وأعقبه على المنصة الشاعر حاتم الكناني وهو يجمع قصاصاته الشعرية وطوال نصوصه في وردة شعرية أسماها «وردة آدم» احتفت بها الساحة الأدبية السودانية قبل أيام، والكناني أحد دعاة رواد الحداثة النشطين المنكفئين على مدارس الأدب المتميز.

ثم قرأ الشاعر الدكتور محمد الفاتح ميرغني صاحب السيرة الأدبية النشطة والحضور الشعري واللغوي المميز:

كل ليلاتي خسوف
لجَّ أمواج القتامة بعضها من فوق بعض
ذا الصباح وكلُّ ليلاتي خسوف
فلمني سحائب من تلظّي حين علَتْ
منتهى حرقي سموات الرؤوف

ثم ختم الأمسية المهندس عبدالسلام كامل شاهراً عمود شعره الذي لم ينكسر:



نواكشوط

أبو بكر والفقي والبيوش ينشدون للتسامح في بيت الشعر بالشارقة

نواكشوط تطلق أولى فعاليات رمضان بعنوان «الأدبيات الرمضانية»



المفرق

أَوَ كـالـورَى بـالـحـسـن كـم تـتـعـلقُ
وتـصـوغُ مـوسـيقَـى الـجـمـال وتـنـطقُ؟
أوَ كلمـا نـظـرت إلـيـك جـمـيـلـةٌ
تـرنـو إلـيـهـا والـفـؤادُ مـعـلَّـقُ؟
وتـظـل تُـلـهـيـهـا الـخـرائـدُ خُـلـوةً
وبـسـحـرِهـنَّ إذا بـهـا تـتـعـلَّقُ.

كما أحيا بيت الشعر بالخرطوم إفطاره الأول، والذي كان مميزاً بحضوره وقراءاته وكلماته، وذلك بحضور مساعد رئيس الجمهورية اللواء ركن عبدالرحمن الصادق المهدي، ووزير الثقافة الطيب حسن بدوي، ومدير جامعة الخرطوم البروفيسور أحمد محمد سليمان، ووكيل الجامعة د.ياسر موسى، والأمين العام لمجمع اللغة العربية، وجمهور غفير من الشعراء والأدباء والمثقفين، وجاء اختيار بيت الشعر هذه المرة لشعراء جامعة الخرطوم وفاءً وعرفاناً لمشوار الجامعة الأكاديمي.

رحب في بداية الأمسية الرمضانية الأولى مدير بيت الشعر د.الصديق عمر الصديق بضيوفه، شاكراً مساعد رئيس الجمهورية ووزير الثقافة تلبيتهما للدعوة وللشعراء والصحفيين، ثم قرأ كل من محمد المؤيد المجذوب، وهو شاعر لايزال طالباً بكلية الهندسة بجامعة الخرطوم، نماذج رائعة زاوج فيها بين الحكمة والحب والعمق المعرفي، أما الشاعر إبراهيم جابر، فقد اختار أن تكون (دارفور) هي محور قراءاته، جاعلاً من الكلمة مطية تحقن بها الدماء وترتفع الإنسانية التي يحلم بها الشعراء في مدنهم الفاضلة.

تلته الخنساء بنت الملك التي اتخذت من شعر الدوبيت طريقاً للتعبير عن أصالة الشخصية السودانية وقيمها وحضارتها وتغنيها بلسان بدوي مبين، واختتم القراءات الشعرية صديق المجتبى، الأمين العام لمجمع اللغة، واصفاً ليلاه في قصيدته وتاركاً حبل الكلمات على غارب المعنى يسقي غناء الأرض ألحاناً وفناً.

وجاءت كلمة وزير الثقافة مشيدة بمبادرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، والتي اعتبرها إضافة كبيرة لحركة الثقافة في البلاد، معبراً عن رضاهم ورعايتهم وتعاونهم الدائم لبرامج وأعمال البيت. وأشار إلى ما أحدثه البيت من نقلة للشعر، وبروز أسماء كبيرة في مهرجانات الشارقة وملتقياتها باعتباره إنجازاً يحسب للمبادرة. كما أشاد باهتمام رئاسة الجمهورية ببيت الشعر وبرامج التبادل الثقافي بين البلدان العربية التي تعزز الهوية العربية والاهتمام باللغة العربية، موضحاً أن رئاسة الجمهورية تقدم كل تسهيلاتها لتحقيق التكامل مع الشارقة.

بيت الشعر في الأقصر

استكمل بيت الشعر في الأقصر برنامجه الممتد حتى الثامن عشر من شهر رمضان الفضيل، وذلك من خلال إقامة ثلاث أمسيات شعرية في ساحة معبد مدينة الأقصر مؤخراً، حيث استضاف قراءات من الشعر العامي والفصيح، بحضور جمهور غفير من محبي الشعر في المدينة.

في الشعر العامي المصري قرأ الشعراء: حمدي حسين، محمود مرعي، أحمد العراقي، وقد قدم للأمسية الشاعر محمد العارف الذي رحب بالحضور الكريم ووعده بليلة مليئة بعذب القول. وفي أمسية ثانية قدّمها الشاعر حسين القباحي مدير البيت، معرباً عن أهمية الشعر ومساهمته في تشكيل وعي المجتمعات، وأن بيت الشعر يعمل جاهداً لتقديم المشهد الحقيقي للشعر في جمهورية مصر العربية، وخاصة في الأماكن النائية التي لا يلتفت إليها في إطار المركزية المسيطرة على المشهد الإبداعي.

وبدأت الأمسية بالشاعر حسين صالح خلف الله الذي أنشد قصيدة، منها:

ها أنت الآن على سور الستين الشائك
تتأرجح وكأنك كيس نفايات
ثقبته الريح من الأطراف
وعند القلب
تحاصرك الأسقام

وكان الموعد مع ثاني شعراء الليلة الشاعر حسني الأتلاتي الذي أنشد قصيدة من ديوان نقوش على جدار الروح عنوانها «أنا أرجوحة طفل»:

أنا أرجوحةُ طفلٍ
في مهبِّ الريحْ
أيها الأصحابُ والأحبابُ يا أحبابي
أوقفوا هَزَّ عذابي ..
إنَّ ذا موتٌ صريحْ

وفي ليلة خاصة أفردها البيت للحديث عن قصائد البردة التي كتبت معارضة لقصيدتي كعب بن زهير والإمام البوصيري. وقال: «إن الشعر هو المؤسس الأول للأخلاق لا هادمها، فبدون شعور



اختيار بيت الشعر لشعراء جامعة الخرطوم جاء وفاء وعرفاناً لمشوار الجامعة الأكاديمي

رئاسة الجمهورية السودانية تقدم كل تسهيلاتها لتحقيق التكامل مع الشارقة



تطوان

غزوة بدر وابن الفارض والكرامة الصوفية ندوات ثرية في بيت الشعر بالأقصر

المرأة في القصيدة العربية... إحدى فعاليات بيت الشعر بالمفرق

أخلاقي لن تطبق الأخلاق، والشعر يخاطب الأنفس لتصبح نقية مؤمنة بالأخلاق في ذاتها ومؤسسة لها في بيئتها».

ثمّ قام بتقديم الشاعر عبيد عباس الذي ألقى قصيدة في مدح النبي بعنوان «ذهب الضياء» ومنها:

كَأنَّهَا النَّفَرُ لا خَالٌ يُبَدِّلُهم
فِيهَا، وَإنْ قِيلَ، لِلعُشَّاقِ أخْوَالُ

من جانبه، تحدث محمد العارف عن طبيعة المدح في قصيدة كعب بن زهير وأصولها البنائية، إذ إنها مبنية كعادة العرب في بناء مدائحهم بشكل يطنب في الحديث عن مقام وأصل وشمائل الممدوح:

إن الرسولَ لنورٌ يستضاءُ بهِ
مهندٌ من سيوفِ اللهِ مسلولُ

كذلك أقام بيت الشعر في الأقصر ثلاث أمسيات جديدة، هي السادسة والسابعة والثامنة ضمن برنامج البيت الممتد حتى الثامن عشر من رمضان أمام ساحة معبد الأقصر، وكانت عبارة عن ندوات ثرية في موضوعات مختلفة جمعتها روحانية الشهر الكريم، وأدارها الشاعر حسين القباحي مدير بيت الشعر.

الندوة في الأمسية السادسة كانت بعنوان «الكرامة الصوفية إبداع شعبي في معظم ثقافات العالم» ألقاها الدكتور محمد أبو الفضل بدران.

أما ندوة الأمسية السابعة بعنوان «سلطان العاشقين شرف الدين عمر بن الفارض»: فقد تحدث خلالها عن تجربة ابن الفارض الإبداعية والصوفية كل من الشاعر محمد المتيم الباحث في التراث الصوفي، والشاعر الدكتور الضوي محمد الضوي، والدكتورة منى شحات أستاذة الأدب في جامعة جنوب الوادي

وفي ندوة الأمسية الثامنة والتي كانت بعنوان «غزوة بدر الكبرى ومكانتها التاريخية»، استضاف البيت فيها الشيخ شعبان شلبي مدير عام الخطة والمتابعة والعلاقات بالأزهر الشريف، والشيخ محمد عبدالغني شيخ معهد البياضية الديني.

بيت الشعر في تطوان

في فضاء المكتبة العامة والمحفوظات في وسط مدينة تطوان، نظم بيت الشعر بتطوان (المغرب) ليلة الحادي والعشرين من رمضان، برنامج «توقيعات» الذي شهد تقديم ديوان «أغنية طائر التم» للشاعر المغربي نبيل منصر، وهو الديوان الذي توج بجائزة المغرب للكتاب لهذه السنة، وكتاب «خطاب المقدمات في الشعر المغربي الحديث والمعاصر» للدكتور محمد بن عياد.

وقدم الديوان الشاعر والباحث محمد أحمد بنيس، الذي قارب الديوان ما بين ضفتي الهامش والأسطورة، حيث «يقترن الهامش بالأسطورة ليمنح العالم وجهه المغاير. وتغيم الرؤية أمام نصوص تفد من مناطق بعيدة وقريبة في الآن نفسه، وهي تعبر خيطاً رفيعاً يفصل بين الذاكرة والنسيان».

وقال الشاعر نبيل منصر: إنّ ثمة صلة ما بين تجربته الشعرية والنقدية، على نحو تأملي. وإن تجربته الشعرية إنما يمكن اختزالها في ما يعرف بشعرية الماء، كما تحدث عنها الفيلسوف غاستون باشلار.



الخرطوم

الكتاب الثاني قدم له الدكتور مصطفى سلوي، وهو خبير لدى مجلة الدراسات العربية والإسلامية بجامعة الشارقة، فقد ولج عالم الكتاب من خلال أربعة مداخل، الأول عن أدب التقديم والمقدمات، والثاني بمثابة عرض للكتاب، والثالث عن إشكالاته والرابع عن علاقة النقد المغربي بخطاب المقدمات.

في جمال العربية



إعداد: فواز الشعار

حركة الحرف في بعض الكلمات تُحدثُ فرقاً كبيراً، لفظة كلام مثالاً:
كَلام بفتح الكاف: الحديثُ مفردها كَلِمَة. وبكسرها كِلام: الجُروح مفردها كَلْم.
وبضمّها كُلام: الأرض اليابسة. قال قُطرب:

تَـيَّـمَ قـلـبي بـالـكَـلامْ　　فـي الـحَـشـا مِـنْـهُ كِـلامْ
فَـسِـرتُ فـي أَرضِـنِ كُـلامْ　　لـكَـيْ أنـالَ مطـلـبـي

وادي عبقر

لا يَحمِلُ الحقدَ

لعنترةَ بنِ شدّاد (من البحر البسيط)، قالها مفتخراً ومتوعّداً النُّعمانَ بن المنذر:

لا يَحمِلُ الحِقدَ مَن تَعلو بِهِ الرُتَبُ　　وَلا يَنالُ العُلا مَن طَبعُهُ الغَضَبُ
وَمَن يَكُنْ عَبدَ قَومٍ لا يُخالِفُهُم　　إِذا جَفوهُ وَيَستَرضي إِذا عَتَبوا
لِلَّهِ دَرُّ بَني عَبسٍ لَقَد نَسَلوا　　مِنَ الأَكارِمِ ما قَد تَنسُلُ العَرَبُ
لَئِن يَعيبوا سَوادي فَهوَ لي نَسَبٌ　　يَومَ النِزالِ إِذا ما فاتَني النَسَبُ
إِن كُنتَ تَعلَمُ يا نُعمانُ أَنَّ يَدي　　قَصيرَةٌ عَنكَ فَالأَيّامُ تَنقَلِبُ
اليَومَ تَعلَمُ يا نُعمانُ أَيَّ فَتىً　　يَلقى أَخاكَ الَّذي قَد غَرَّهُ العُصَبُ
إِنَّ الأَفاعي وَإِن لانَت مَلامِسُها　　عِندَ التَقَلُّبِ في أَنيابِها العَطَبُ
فَتىً يَخوضُ غِمارَ الحَربِ مُبتَسِماً　　وَيَنثَني وَسِنانُ الرُمحِ مُختَضِبُ
إِن سَلَّ صارِمَهُ سالَت مَضارِبُهُ　　وَأَشرَقَ الجَوُّ وَانشَقَّت لَهُ الحُجُبُ
وَالخَيلُ تَشهَدُ لي أَنّي أُكَفكِفُها　　وَالطَعنُ مِثلُ شَرارِ النارِ يَلتَهِبُ
إِذا اِلتَقَيتُ الأَعادي يَومَ مَعرَكَةٍ　　تَرَكتُ جَمعَهُمُ المَغرورَ يُنتَهَبُ
لِيَ النُفوسُ وَلِلطَيرِ اللُحومُ وَلِل　　وَحشِ العِظامُ وَلِلخَيّالَةِ السَلَبُ

قصائد مغنّاة

قصيدة الحزن

شعر نزار قبّاني، غنّاها كاظم الساهر سنة ١٩٩٧
وسمّاها «مدرسة الحب»،من إيقاع «المقسوم»

علّمني حبُّكِ أنْ أحزنْ
وأنا محتاجٌ منذُ عصورْ
لامرأةٍ تجعلني أحزنْ
لامرأةٍ أبكي فوقَ ذراعَيها .. مثلَ العُصفورْ
لامرأةٍ تجمعُ أجزائي كشظايا البلّورِ المَكسورْ
علّمني حبُّك سيّدتي أسوأ عاداتْ
علّمَني أفتحُ فنجاني في الليلةِ آلافَ المرّاتْ
وأُجرّبُ طبَّ العطارينَ وأطرقُ بابَ العرّافاتْ
علّمَني أخرجُ مِنْ بَيْتي لأُمَشّطَ أرصفةَ الطُّرُقاتْ
وأطاردَ وَجْهَكِ في الأمطارِ وفي أضواءِ السيّاراتْ
وألملمَ منْ عَيْنَيْكِ ملايينَ النَّجماتْ
علّمني أنّي حينَ أحبُّ
تكفُّ الأرضُ عن الدورانْ
علمني حبُّك أشياءً
ما كانتْ أبداً في الحُسبانْ

فقه اللغة

ثنائيات لغوية.. درج العربُ على اجتراح كلمة مثنّاة تدل على شيئين بينهما أشياء مشتركة، وهي كثيرة جداً، سنختار بعضها:

الأَبيَضان: الشَّحمُ والشبابُ، أو اللبنُ والماءُ، أو السيفُ والسِّنانُ. الأثرَمان: الدَّهر والموتُ، (الثَّرَمُ انكسار مقدمة الأسنان، وأطلقت عليهما، لأنهما ناقصان) الأحمَران: اللّحمُ والخَمر، أو الزَّعفرانُ والذهبُ. الأزهَران: الشمسُ والقمرُ. ويسمّيان كذلك (الدّائبان والقمَران والنيِّران). الأصرَمان: الليلُ والنّهار (الصَّرْمُ: القَطْعُ، لأنّ كل واحد ينصَرمُ عن صاحبِه). الأصغَران: القلبُ واللسانُ. الأعمَيان: الليلُ والسحابُ أو السيلُ والحَريق.

من تراثنا الشعري..

«دنّق ودنّق قلبي وْياه»

لراشد الخضر

الشارقة الثقافية

هو راشد بن سالم بن عبدالرحمن السويدي، والخضر لقب لأبيه لقب به لسمرة خفيفة في لونه اشتهر به الشاعر فأصبح لا يعرف إلا بهذا اللقب.



راشد الخضر

ولد الشاعر في عجمان نحو عام (١٩٠٥)م ونشأ بها مترعرعاً على مهادها.. تيتّم في طفولة مبكرة، فقد أباه وهو لم يزل طفلاً لم يبلغ الثامنة من عمره، ثم توفيت أمه بعد سنوات قليلة وعمره آنذاك لم يتعدّ الرابعة عشرة، وكان له أخ شقيق يكبره بسنتين يدعى عبدالرحمن بن سالم، فتكفل بهما ابن عم أبيه الشاعر ناصر بن سلطان بن جبران السويدي، فعاشا في كنفه، لكن الحياة لم تمتد بشقيقه، فأدركته المنية وهو ابن ثماني عشرة سنة، الأمر الذي أثر في مجرى حياة الشاعر راشد الخضر فأورثه نفسية عصبية ومزاجاً حاداً نوعاً ما، ما يؤاخذه عليهما من لا يعلم شيئاً عن خفاياه.

تلقى شاعرنا في صغره علوماً بدائية في كتاتيب عجمان التي يكاد التعليم آنذاك يقتصر عليها، فتعلم فيها بعضاً من القراءة والكتابة، ثم تركها ولازم ابن عم أبيه الشاعر ناصر الذي كان يمتهن في عجمان صناعة تطريز البشوت (العباءات) فتعلم منه الشاعر هذه الصنعة وأخذ يساعده فيها.

دنّق وَدنّق قلبي وياه

دنّق وْدنّق قلبي وْياه
فزّ وْقعد قلبي محلّه
الشمس تشرق من محيّاه
وبْدور وبْروق وْأهلّه
أخضع واحازي به امحازاه
وأقوم بالمايوب كلّه
غالي وله في القلب مَراه
تعبان قلبي في حوىً له
أصاصره لو محّد احذاه
واغضّ صوتي خاضعٍ له
جسمي نحيل وْونّتي آه
والدمع كم عيني تهلّه
أسأل عَنَه لي دايم وْياه
واطالعه امطالع لَهِلّه
ماي الملاحه - زد لِمْياه
أفضلْه خالٍ وْ ورد فلّه
الريف سلْته عند ملفاه
عن حال من روحي فدىً له
قال اطمئن: منواك منواه
لا تستمع قول المجلّه
الدين ماله غير مداه
والخل ماله غير خلّه
أطفيت نار الصب بحشاه
لك ما حوَتْ يمناي شلّه
أسأل وا بسأل عمّن اهواه
وايعلّنا نلقى ذكر له
له.. له معي في القلب ملياه
ولي لي معه لي غبت خِلّه
على جفى خلانه إشّن ياه
والصد منهم من يحلّه
والوصل منكم لا عدمناه
يا نافلٍ بالحسن كلّه

رائدة الأدب اللاتيني

إيزابيل الليندي

استكملت درب مـاركـيـز وفارجاس وفوينتس



لا تحتاج الروائية التشيلية إيزابيل الليندي، إلى تقديم أو تعريف، فهي من أهم كتاب أمريكا اللاتينية. روائعها الأدبية تعد أهم صوت روائي في أدب ما يسمّى جيل ما بعد الواقعية السحرية، التي أجمل من عبر عنها غابرييل ماركيز من خلال رائعته «مائة عام من العزلة»، أو ما بعد جيل الـ «بوم» (Postboom) وهي ظاهرة أدبية ظهرت في أمريكا اللاتينية في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين في الأدب بوجه عام، والرواية على وجه الخصوص. وشكلت الحركة حدثاً أدبياً مهماً، ونقلة نوعية جديدة في عالم الخلق والإبداع الأدبي، عندما نُشرت أعمال مجموعة من الروائيين الشباب نسبياً من مختلف بلدان أمريكا اللاتينية على نطاق واسع في جميع أنحاء العالم.



محمد علي فقيه

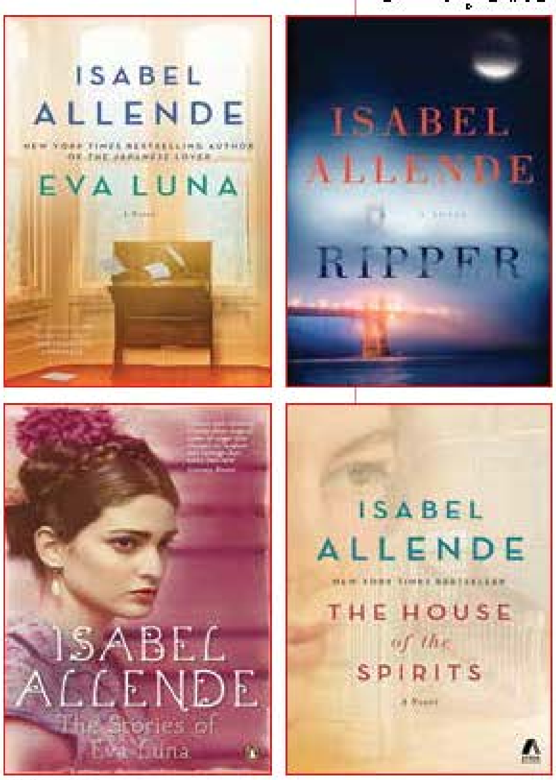
> **أهم صوت روائي بعد جيل مردة الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية**

ارتبط مصطلح الـ«بوم» كثيراً بكتّاب مثل غابرييل ماركيز من كولومبيا، وماريو بارجاس يوسا من بيرو، وخوليو كورتاثر من الأرجنتين، وكارلوس فوينتس من المكسيك. وتحدى هؤلاء الكتاب القواعد التقليدية التي سنّها الأدب الأمريكي اللاتيني، واتسمت إبداعاتهم بالجرأة والزخرفة والتنميق، وطُبعت بقلق رائع مع نوع من الجنون الذي يتناقض مع الواقعية الأوروبية، وعدم التكيف مع واقع النمط الأمريكي، حيث أطلقت هذه الحركة الأدبية العنان لحرية الخيال. وكان عملهم يميل تجاه كل ما هو تجريبي وذو طابع سياسي، حيث الظروف التي أحاطت بالوضع العام في أمريكا اللاتينية في الستينيات. فمع هذا الجيل الجديد الذي تنتمي إليه إيزابيل الليندي، تم إحياء أدب أمريكا اللاتينية الذي اعتقد كثر أنه لن ينجب أسماء مهمة بعد غارثيا ماركيز، أو كارلوس فوينتس، أو فارجاس يوسا. تقول إيزابيل عن ماركيز: إن هناك الكثير من أوجه الشبه بيننا! هو أرسل مخطوطة روايته الأولى مائة عام من العزلة على دفعتين، لأنه لم يكن قادراً على تحمل تكاليف إرسالها كاملة، وهو نفس ما حدث معي في بيت الأرواح قبل عدة سنوات.. لم يكن لدي المال لإرسال المخطوطة كاملة، فأرسلتها على دفعتين ولدينا الناشرة نفسها كارمن بالسز التي قالت لي مراراً: إنني كثيراً ما أشبه ماركيز.

جاءت روايات إيزابيل الليندي (ابنة ابن عم الرئيس سلفادور الليندي، توماس) لتفند العديد من الآراء الخاطئة ولتتحول أعمالها، بدءاً من رواية «بيت الأرواح» عام (١٩٨٢)، وصولاً إلى ثلاثيتها «مدينة الوحوش».. إلى أكثر الروايات شعبية في العالم، ليس بلغتها الإسبانية الأم فحسب، بل في لغات عالمية أخرى وصلت إلى أكثر من (٣٠) لغة. فأصدرت (٢٢) كتاباً، وحصلت على أكثر من ثلاثين جائزة، آخرها جائزة الوسام الرئاسي التي منحها لها الرئيس أوباما في البيت الأبيض عام (٢٠١٤)، فضلاً عن حصولها على دكتوراه فخرية ثلاث مرات.

> **رواياتها تعد الأكثر رواجاً وشعبية في ثلاثين لغة حية في العالم**

تربط إيزابيل بين الانقلاب على الرئيس التشيلي سلفادور الليندي عام (١٩٧٣)، وبين ولادتها كروائية، تقول إيزابيل: إنها آخر من غادر بعد أن نفدت قدرتها على الاحتمال وفرت مع زوجها وطفليها إلى فنزويلا. تتحدث عن صدمة المنفى الذي تغلبت عليه بعد ثلاث سنوات، لكنها تقول: إنها كانت محظوظة إذ وجدت شيئاً ما ينقذها من الإحباط. وتؤكد: لولا هذا الانقلاب العسكري لبقيت في تشيلي مجرد كاتبة صحافية.. أعطاني الأدب في المنفى صوتاً. «الكتابة بالنسبة إليّ كانت بداية طريقة خلاص من الروتين اليومي، ومن جملة معضلات حياتية. لذا كتبت «بيت الأرواح».



من رواياتها

وهي روايتها الأولى التي تشبه رسالة روحية طويلة لجدها العجوز، الذي تلقت نبأ احتضاره ولم تستطع العودة إليه في تشيلي. تحدثت فيها عن ماضيها وحاضرها وطفولتها وشبابها.. كتبت فيها أحاسيسها وهواجسها. وتقول إيزابيل: إنّ جدتها امرأة استثنائية وجدَها أحبَها كثيراً، وعندما ماتت قال لهم جدها إنها تموت في اللحظة التي ننساها فيها.. ولهذا كانت حاضرة في حياتنا دائماً، و أضافت إيزابيل: إن روح جدتي وأرواح آخرين هي مشاعر وأحاسيس.. تعيش في بيتها في تشيلي وفي روايتها بيت الأرواح، التي حولتها من مجرد صحافية إلى أهم روائية عالمية تتصدر كتبها أعلى المبيعات، فأصبحت «بيت الأرواح» التي تتحدث عن الدكتاتورية والثورة أهم رائعة من روائع الأدب اللاتيني، إلى جانب أخواتها من الروائع التي كتبت عن الشيء نفسه، ابتداء من روايات: السيد الرئيس لميغل إنجيل إستورياس، إلى خريف البطريك لغابرييل ماركيز، وحفلة تيس لماريو بارجاس يوسا، وليل تشيلي لروبيرتو بولانو.

بعدها نشرت في عام (١٩٨٣) روايتها «عن الحب والظلال»، التي تنطلق من جريمة سياسية ارتكبت في تشيلي، وبعد عامين نشرت روايتها الثالثة والقريبة إلى قلبها «إيفالونا» وأتبعتها بـ «حكايات إيفالونا»، وهي مجموعة من ثلاث وعشرين قصة عن الحب. وقد شكّلت وفاة ابنتها باولا عام (١٩٩١)، بعد صراع مع مرض البورفيريا، فصلاً مهماً في حياة إيزابيل، فكانت الكتابة هي التي أبقتها سليمة العقل.. وتحولت حياتها إلى جحيم، فكانت كل صباح تسحب نفسها من السرير إلى مكتبها لتضيء شمعة أمام صورة باولا، وتفتح جهاز الكمبيوتر وتحدق بالشاشة ساعات وتبدأ بالبكاء غير قادرة على الكتابة. وتقول: وفي أحيان أخرى تتدفق معي العبارات كما لو أنها تُملى عليّ من ورائي، من باولا نفسها!!

وتضيف: بعد عام اكتشفت مذهولة أنني كتبت كتاباً آخر سمّيته «باولا»، وهو مجموعة مذكرات تضمنت قصتين: قصة وفاة فتاة قبل أوانها.. وقصة قدري المجازف، وتقول عن رواية باولا بأنها أهم كتاب في حياتها وسيظل كذلك لأنه أنقذها من الانتحار، وحافظ على باولا من النسيان. كان بطريقة ما احتفالاً بالحياة. احتفالاً بالأشياء التي تهتم بها: الأسرة والحياة والحب.

بعد ثلاث سنوات من الحزن الشديد على باولا، لم تستطع خلالها الكتابة، وظنت أن منبع القصص لديها وسردها نضب إلى الأبد، وهنا لا بد أن نربط بين رحلتها للهند وبين عودتها للكتابة.

اقترح زوجها أن تسافر في رحلة إلى للهند، وتستطرد إيزابيل: لأنها من التجارب التي تضع بصمة في الحياة. أرض مليئة بالتناقضات جمال استثنائي وفقر مدقع وسأجد إلهاماً ما هناك.



إيزابيل الليندي

رواية «بيت الأشباح» حولتها من مجرد صحافية إلى أهم روائية تتصدر أعلى المبيعات

أنشأت مؤسسة لمساعدة النساء والأطفال بعد فقدها ابنتها



مشهد لتشيلي

حدث معها حكاية قلبت تفكيرها رأساً على عقب، فأثناء تجوالها شاهدت مجموعة من النساء يجلسن على حافة الطريق، سلمت عليهن وقدمت لهن بعض الهدايا وودّعتهن، إلا أنّ إحداهن تبعت إيزابيل وأصرّت على إعطائها صرّة صغيرة وكأنها حزمة من الخرق، لكن حين فتحتها فإذا هي طفل رضيع، حاولت أن تعيده إلى أمه، إلاّ أنها هربت مسرعة إلى النساء اللاتي كانت تجلس معهن، وهنا بادر سائق التاكسي الهندي الذي كان ينقل إيزابيل بإرجاع الطفل إلى أمه، وهنا سألته إيزابيل لماذا أعطتني الطفل؟ ردّ السائق: إنها مولودة أنثى. وتقول إيزابيل: ان هذه المقولة شكلت لي صدمة وأفاقتني من أنانيتي.. كنت غارقة في الحزن على ابنتي بينما العالم غارق في العوز والمعاناة.. أرغمتني على أن أعود إلى العالم وأترجم فقدي لابنتي إلى حدث.. تمتلك بعض القصص الشفاء.. هنا قررت توظيف المال الذي حصلت عليه من ترويج رواية «باولا»، حيث حافظت عليه في صندوق خاص لا ألمسه وأقول سأفعل به شيئاً لأتذكرها به. وقد حانت لحظته وأعلنت هنا أمام زوجها ويلي ورفيقتها تابرا: الآن عرفت ما سأفعل بمدخراتي، سأنشئ مؤسسة لمساعدة النساء والأطفال. وبالفعل أنشأت مؤسسة إيزابيل الليندي منذ نحو (١٨) عاماً لهذا الغرض.

كما أعطت نفسها موضوعاً يبعد نفسها عن الأذى قدر الإمكان، فكتبت رواية «أفروديت» التي شكلت استراحة روائية بين روايات عظيمة. وتكمن أهمية «أفروديت» ليس بموضوعها عن علاقة الحب بالطعام، ولكن بالطريقة الساحرة التي تكتب بها إيزابيل الليندي التي تقول: نجح معي التداوي بالكتابة حول الحب والغذاء.

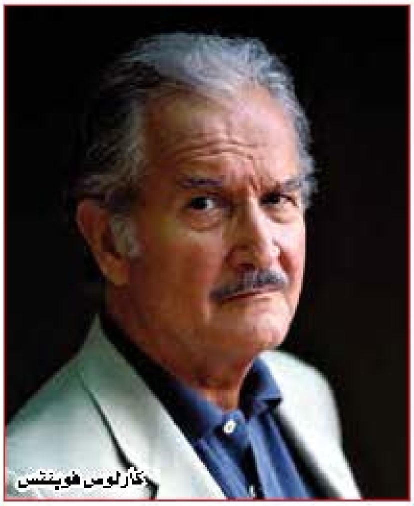
بعد وقت قصير كتبت روايتها «ابنة الحظ»، التي تحكي قصة إليزا سوميرز، فتاة يتيمة تربّت لدى عائلة بريطانية في الميناء التشيلي فالباراسيوا في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، وهي رواية تتحدث عن الحرية.

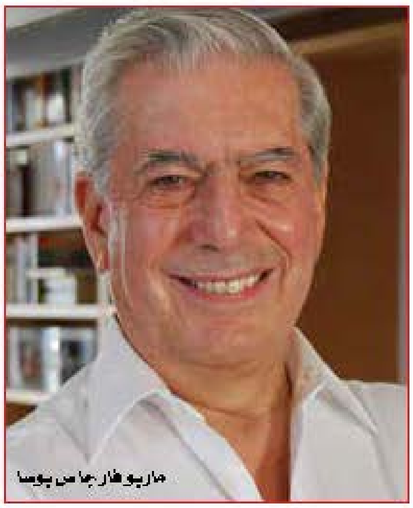
بعد ذلك كتبت روايتها «الصورة العتيقة» التي حدثت في تشيلي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر التي تحكي قصة أورورا ديل فالي حفيدة إليزا سوميرز. فهذه الرواية تحمل شخصيات عديدة من «ابنة الحظ»، و«بيت الأرواح» (هذه الروايات الثلاث تعد ثلاثية)، وهي عبارة عن رحلة إلى الماضي وإلى الروح والذاكرة. تقول إيزابيل: حينما كتبت الروايات الثلاث من ثلاثيتي دخلت آلة الزمن، وعدت إلى (١٨٤٨)، ومن ثمّ مضيت قدماً إلى عام (١٩٧٣) عبر أكثر من (١٠٠) عام.

في عام (٢٠٠١) كتبت إيزابيل رواية «مدينة البهائم» للأطفال والبالغين، تتحدث فيها عن شاب أمريكي يلتقي فتاة غريبة يعيشان معاً مغامرة سحرية بين هنود العصر الحجري، ثم أتبعتها بكتابين يحملان شخصيات الأبطال أنفسهم، «مملكة التنين الذهبي»، و«غابة الأقزام»، (هذه الروايات الثلاث تُعد ثلاثية للأطفال).

وبعد (١٣) عاماً من الغياب عادت إيزابيل لتكمل مذكراتها، وتطلع ابنتها باولا على ما استجدّ من أحداث، وذلك في كتاب ثان بعنوان «حصيلة الأيام»، إضافة إلى كتاب ثالث بعنوان «بلدي المخترع». (روايات: باولا، وحصيلة الأيام، وبلدي المخترع، تُعد ثلاثية تروي فيها مذكراتها).

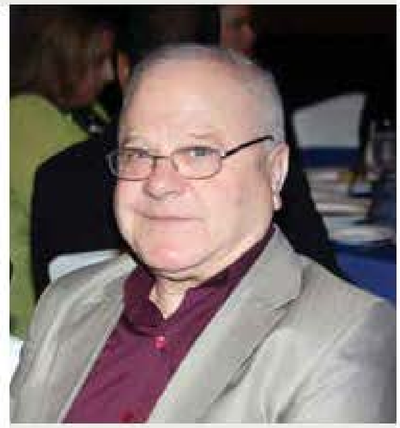

سلفادور الليندي


كارلوس فوينتس


ماريو فارجاس يوسا


خوليو كورتاثر

أوشكت على اعتزال عالم الكتابة بعد فقدها لابنتها «باولا» لتكتشف أن موت الإنسان الحقيقي في نسيانه وليس في رحيله



نبيل سليمان

سرديات عربية رائدة

رغم الاختلاف على باكورة الروائية الفنية

استأثرت القاهرة طويلاً بحديث الريادة السردية، قبل أن يتبين أن رواية محمد حسين هيكل (زينب – ١٩١٤) ليست الباكورة الروائية الفنية العربية، إذ توالى اكتشاف النصوص الرائدة في لبنان لأمين أرسلان وزينب فواز وعفيفة كرم وخليل الخوري. وقد صدرت للأخير عام (١٨٥٨) روايته (وي.. إذنْ لست بإفرنجي) ثم مضت رضوى عاشور أبعد، فنسبت الريادة إلى أحمد فارس الشدياق. وكما في لبنان، كان في سورية (روايات نعمان القساطلي وفرنسيس المراش وميخائيل الصقال، مثلاً). وفي سياق الاكتشاف الذي لايزال متواصلاً، بات للريادة السردية مدونتها العتيدة، سواء في مصر نفسها، كما يتبدى في سلسلة تراث الرواية العربية، التي يصدرها المجلس الأعلى للثقافة، أم في العراق وتونس والجزائر وسواها من الأقطار العربية.

في العراق يتركز حديث الريادة في روايات محمود أحمد السيد (١٩٠٣ – ١٩٣٧) بدءاً من (في سبيل الزواج– ١٩٢١) إلى (مصير الضعفاء – ١٩٢٢) إلى (قصة جلال خالد – ١٩٢٨). وإلى الرواية الأخيرة التي تتلامع فيها السيرية، يُنسب أنها الباكورة الفنية العراقية. وفي الفهارس الروائية العربية التي تحتاج دوماً إلى التدقيق كلما تعلق الأمر بالريادة، تحضر في العراق عام (١٩١٩) روايتان أخريان، هما (الرواية الإيقاظية) لسليمان الفيضي الموصلي، و(التعساء) لجعفر الخليلي. أما الرواية الأقدم :فهي (الطيف وخوشابا – ١٩٩١) لنعوم فتح الله السحار، كما يذكر حمدي السكوت في مشروع البيلوغرافيا للرواية العربية الحديثة (١٨٦٥ – ١٩٩٥).

ولئن كان أهل مكة أدرى بشعابها، والقول الفصل في الريادة هو لذوي الشأن في العراق وتونس والجزائر وسواها، فيهمني أن أشير في حدود اطلاعي، إلى ما هو جذر سردي تراثي للريادة الروائية في العراق، وأعني (ألف ليلة وليلة)، ما ينزع عن القول بالجذر الأوروبي للرواية العربية، إطلاقيته. ففي رواية (مصير الضعفاء) تتلامع (ألف ليلة وليلة) في سجن الأصدقاء الثلاثة، حيث ستكون لكل قصته، وهو ما ينادي الصعاليك الثلاثة والصبايا الثلاث، وقصص كل منهم ومنهن. وكذلك هي في الرواية مجالس قائد الجيش الباشا التركي. وفي (في قرى الجن) لجعفر الخليلي يتضاعف حضور (ألف ليلة وليلة) وذلك عبر ما فيها من قصص الجن، الحمّال والثلاث بنات، أو قصة حسن البصري وزوجته الجنية، أو قصة بدر وزوجته جنية البحر، أو قصة قمر الزمان ابن الملك شهرمان الذي تعشقه الجنية ميمونة. أما في رواية الخليلي، فالجنية تختطف من عشقت (طاهر السباعي) ليلة عرسه. وتحاول أمه أن تستعيده مستعينة بصديقه كريم الغرباوي الذي يُحضر الخاتم السحري. وبفضل (مردان) عفريت الخاتم يلتقي الصديقان، وينتقل كريم إلى عالم الجن. وهنا تفارق الرواية مألوف القصص الشعبي، حيث يكوي الحنينُ الإنسيَّ في عالم الجن، ويعود إلى أصله بعدما يكابد الرحلة العجائبية. لكن السباعي والغرباوي ينجزان الانتساب إلى عالمهما الجديد: عالم الجن.

ومن اللافت في رواية الخليلي، ذلك القلم الذهبي الذي إذا كتب كلمة نقلها الأثير إلى المعنيّ

> يتركز حديث الريادة في العراق حول روايات محمود أحمد السيد (١٩٠٣-١٩٣٧)

> برغم اختلاف مستويات لوحة السرديات الرائدة فإنها لا تفتأ تزداد ثراء من (المحيط إلى الخليج)

بها، بلا أداة ناقلة. وهذا الخيال العلمي الذي جاء قبل سبعين سنة، يخاطب يومنا في الكتابة والمراسلة الإلكترونيتين. وكان ميخائيل الصقال قد سبق إلى إبداع أكبر في روايته (لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر أو الغاية من البداية والنهاية - ١٩٠٧)، حيث نقرأ ما يحدّث به الأب الراحل ابنه عن عالمه بعد الموت: «يقف أحدنا أمام المطبعة يتلو كلاماً فتنقله بأسرع من لمح البصر، وتقدمه إليه مطبوعاً طبعاً جيداً متقناً بحروف جلية ينبعث منها في خلال سطورها نور لطيف لمن كان ضعيف البصر فيقرؤها غير محتاج إلى منظر. وإذا كان لا يريد أن يذهب إلى المطبعة، فيقول وهو في داره: «يا صاحب المطبعة الفلانية (تهيّأ)، فيسمع حالاً قائلاً يقول: (اقرأ)، فيقرأ المقالة. وبعد دقائق يراها بين يديه مطبوعة. وإذا أراد فيضعها في آلة عنده فتنقلها وتضعها أمام المطبعة فتطبعها حالاً».

بالانتقال إلى الجزائر، يلحّ ما يرافق الحديث عن الريادة السردية بعامة من اختلاف في تنسيب هذه السردية أو تلك إلى فن الرواية، فيكون التهاون أو التخفف من اشتراطات الفن. وفي الجزائر، وبسبب الاستعمار الفرنسي، تأخر ظهور الرواية المكتوبة بالعربية، إلى أن تحقق على يد الطاهر وطار وعبدالحميد بن هدوقة في أمس غير بعيد. لكن أبو القاسم سعدالله يتحدث عن رواية ظهرت عام (١٨٤٩)، وهي (حكاية العشاق في الحب والاشتياق وما جرى لابن الملك الشائع مع زهر الأنس بنت التاجر)، من تأليف محمد بن إبراهيم. وبينما رأى سعدالله، أنها رواية أدبية تاريخية، رأى عمر بن قينة، أنها تتراوح بين المقامة والرواية والقصة الشعبية، وتقرأ فيها أثر (ألف ليلة وليلة) عبر الشخصيات الشهوانية في محيط منغلق.

أما في تونس؛ فتذكر الفهارس (خاتمة عقد بني سراج - ١٩٠٩) لمحمد المشيرقي، و(الساحرة التونسية - ١٩١٠) لمحمد الرزقي، و(الهيفاء وسراج الليل) لصالح القيرواني، وصولاً إلى محمود المسعدي (١٩١١- ٢٠٠٤) الذي أسعدني أن التقيته في داره بصحبة محمود أمين العالم وعبدالرحمن منيف وتوفيق بكار وحسين الواد في صيف (١٩٨٥)، كما أسعدني أن أتعرف إلى ريادته السردية في (حدّث أبو هريرة قال - ١٩٣٩). لكن الريادة الأكبر ربما كانت لسلفه علي الدوعاجي (١٩٠٩ - ١٩٤٩). و(أصل الحكاية) مع الدوعاجي أنني كنت أتحدث في ندوة في عمان- زلزلها نبأ رحيل نصر حامد أبو زيد- عن الريادة في القصة القصيرة العربية. ولما انتهيت ثار الصديق الروائي والناقد التونسي محمد الباردي، لأنني أغفلت علي الدوعاجي، فكان للباردي الفضل في أن قرأت لهذا الشاعر والروائي ورسام الكاريكاتير وكاتب الأغاني والمسرحيات الإذاعية، الذي عُني عزالدين المدني بنشر أعماله، بدءاً من (سهرت منه الليالي) التي نُشرتْ مسلسلة سنة (١٩٣٣ وفي سنة ١٩٣٦) نُشرتْ مسلسلة أيضاً: (جولة بين حانات المتوسط) فاشتبكت فيها سردية الرحلة بسردية السيرة. وكان الدوعاجي قد قام في صيف (١٩٣٣) برحلة إلى نيس وباريس ونابولي وأثينا وإسطنبول وإزمير.. وكان لكل محطة حكايتها- قصتها- سرديتها. وقد اتقد في سردية الدوعاجي، وعي الذات ووعي الآخر الفرنسي أو اليوناني أو التركي.. مما سبق إليه توفيق الحكيم في (عصفور من الشرق) مثلاً، ولحق به اللاحقون إلى اليوم.

وقد كان للمرأة حضورها المميز في سردية الدوعاجي، كما هو الأمر في هذا النمط من الروايات، مما سماه جورج طرابيشي بتجنيس اللقاء الحضاري. وحسبي من بديع ما كتب الدوعاجي أن أشير إلى ما نسج من الشرق والغرب في ملتقاهما التركي. ففي الشرق الأعين الحجازية والثياب الدمشقية والرسوم الصينية وعطور السند وسجاد بخارى.. مقابل مداخن الغرب والعقل الهادئ تحت سماء ممطرة على أرض جليدية.. وقد صاغ الدوعاجي من كل ذلك أخيولة زوجتين له هما: آسيا وأوروبا. ولئن كانت السخرية حاضرة دوماً في سردية الدوعاجي الذي حمل أيضاً لقب (أبو القصة القصيرة) في تونس، فحرارة الوصف لما ترى العين ولما يعتمل في النفس أكبر حضوراً وتميزاً.

قد لا تبدو لوحة السرديات الرائدة في الأطراف، بمثل ما هي عليه اللوحة في المركز المصري اللبناني السوري، غير أن هذا الحديث ما عاد يستقيم إلا باقتران السرديات الرائدة في الأطراف مع نظيرتها في المركز في لوحة واحدة، لا تفتأ تزداد ثراء كلما تيسّرت لها إضافة، سواء من الأطراف التي رأينا، أم من بقية الأطراف (من المحيط إلى الخليج).

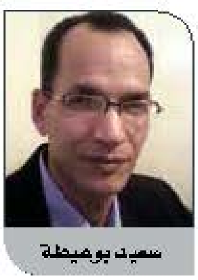
بسبب الاستعمار الفرنسي تأخر ظهور الرواية المكتوبة بالعربية إلى أن تحقق على يد الطاهر وطار وعبدالحميد بن هدوقة

تؤكد الفهارس أنها كانت على يد علي الدوعاجي ومحمد المشيرقي ومحمد الرزقي وصالح القيرواني وصولاً إلى محمود المسعدي



قصائده حية بيننا لفرادتها

الشاعر العراف.. أمل دنقل



سعيد بوعيطة

على الرغم من مرور أربع وثلاثين سنة على رحيل أمير شعراء التمرد الشاعر أمل دنقل، فقد ظلت قصائده حية، لفرادتها وخصوصياتها الفنية، كما هو شأن قصائده، «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، «العهد الآتي»، «أقوال جديدة عن حرب البسوس»... إلخ، منذ أوائل الخمسينيات ومطلع الستينيات؛ شهدت القاهرة موجات متتالية لهجرة مجموعة من الشعراء وفدوا إليها من الجنوب. في القاهرة التقى أمل دنقل بصاحب «مدينة بلا قلب» الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي، كما التقى العديد من المبدعين العرب المرتبطين بالقاهرة، فاغتنت التجربة الإبداعية عنده.

لقد انصهرت لديه التجربة الكلاسيكية والرومانسية لتعطي رؤية واقعية، استندت إلى الواقع المصري، والعربي بصفة عامة. وعلى الرغم من احتفاء الأوساط الثقافية بإبداع أمل دنقل؛ فقد ظل مرتبطاً بصفاء إبداعه وأصالته ولم يكن أبداً من الذين يبحثون عن الشهرة الزائفة.

وصف الناقد الراحل لويس عوض أشعار أمل دنقل بأنها أشعار (متنبئة)، يقوم الشاعر من خلالها بلعب دور العراف. إن قصائد أمل دنقل خاصة بعد نكبة حزيران التي اجتاحت المد القومي العربي، كما اجتاحت السياسات العربية ودفعت لحساب جيش الاحتلال الإسرائيلي بأراضٍ عربية في الجولان وسيناء والقدس والضفة الغربية، لذا جاءت قصائد أمل دنقل تحذيراً من كل مهادنة ومساكنة مع الآخر/الاستسلام.. ففي بداية السبعينيات فجرت مبادرة السادات للصلح مع إسرائيل رائعته الشعرية «لا تصالح»، استقاها أمل دنقل من حرب البسوس التاريخية، وفيها يسدي أمل على لسان (كليب) النصح لأخيه من مغبة صلح رآه دنقل غير متكافئ. يقول في الصفحة (٣٢٤) في قصيدة «لا تصالح»، (ضمن الأعمال الكاملة. دار العودة. بيروت. ١٩٨٥):

لا تصالحْ!
ولو منحوك الذهبْ
أترى حين أفقأ عينيكَ
ثم أثبتُ جوهرتين مكانهما..
هل ترى..؟
هي أشياء لا تشترى..

إن هذه الرؤية التنبئية هي ما نلمسه اليوم؛ حيث ظل العدو الإسرائيلي متعنتاً ومتصلباً في مواقفه. وكل علاقة مع إسرائيل عبارة عن باطل من الأباطيل، فكل الاتفاقيات مع إسرائيل بدءاً باتفاقيات

كامب ديفيد (١٩٧٨) والمعاهدة المصرية عام (١٩٧٩)، مروراً بمعاهدة مدريد (١٩٩١)، وصولاً إلى الاتفاقيات الحالية، ذهبت أدراج الرياح، لكون هذه الاتفاقيات عبارة عن أسهم مسددة مباشرة للأمن العربي من محيطه إلى خليجه. هذه الرؤية تجلت كذلك في قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» يقول أمل دنقل في هذه القصيدة (ضمن الأعمال الكاملة ص. ١٢١):

أيتها العرافة المقدسة..
جئت إليك مثخناً بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى وفوق الجثث
المكدسة
منكسر السيف.. مغبر الجبين والأعضاء
أسأل يا زرقاء..
عن فمك الياقوت.. عن نبوءة العذراء.

هكذا، وبتداعيات حرب نكسة حزيران وسقوط «طروادة» العربية على وهم الحصان، يتفجر الأسى والوحشة، وتتحقق نبوءة هذا الشاعر العراف.

إذا كان الشاعر أمل دنقل يحذر من الخطر الخارجي، فإنه يعلن كذلك عن العدو الكامن داخل الوطن. إن قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» كانت تعبيراً عميقاً وصادقاً عن موقف عنترة (الشعب العربي) الذي تركناه في صحراء الإهمال.. يسوق النوق إلى المرعى ويحتلب الأغنام ويجتر أحلام الخصيان، حتى إذا ما اشتدت الحرب وأعلنت المعركة، ذهبوا إليه يستصرخون فيه روح الحمية ويدعونه إلى الدفاع عن قصورهم المضاءة بالمسرات وألوان اللهو والترف.

يقول أمل دنقل ص– ١٢٣– (ضمن الأعمال الكاملة):

لا تسكتي.. فقد سكت سنة فسنة..
لكي أنال فضلة الأمان
قيل لي - اخرس-
فخرست.. وعميت.. وائتممت بالخصيان
ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان
(...)
وها في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان
دعيت للميدان.

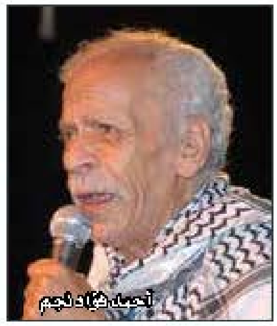
يدعو أمل إلى الاهتمام بالإنسان العربي، عن هذه الجموع الفقيرة الغفيرة وهي تسير في الشوارع محنية الظهور ومثقلة الأعناق كقطيع أغنام. يقول في قصيدته «كلمات سبارتكوس الأخيرة» ص. ١١٠:

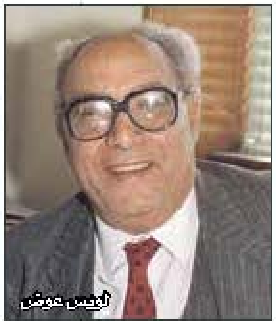
يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين
منحدرين في نهاية المساء
في شارع الإسكندر الأكبر
لا تخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إلي
لأنكم معلقون جانبي
على مشانق القيصر
فلترفعوا عيونكم إلي.

ظل الشاعر أمل دنقل يحفر في الجدار.. لكنه رحل قبل أن يتدفق النور المنتظر (وقد نرحل نحن كذلك قبل هذا التدفق). لكن كلماته ستظل تواصل الحفر والطرق على وجه الجدار الواقف في وجه الشروق العربي. لازمه داء السرطان اللعين لأربع سنوات، حيث خط الشاعر مجموعة من (قصائد الوداع) الرومانسية وهو على سرير الموت بمعهد الأورام القومي بقصر العيني القاهري. وفارق الحياة صباح يوم السبت الحادي والعشرين من مايو (١٩٨٣) في الساعة الرابعة صباحاً.

يشير الشاعر والناقد الدكتور عبدالعزيز المقالح إلى أننا نودع (نسترجع ذكرى) شاعراً عظيماً عاش مخلصاً للكلمات والوطن.

إن من يقرأ شعر الراحل أمل دنقل (كباقي الإبداع المتميز)، كمن يشرب ماءً مالحاً، كلما شرب كثيراً، ازداد عطشاً.

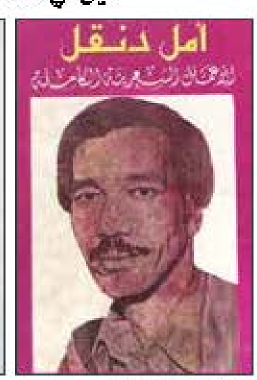

أحمد فؤاد نجم

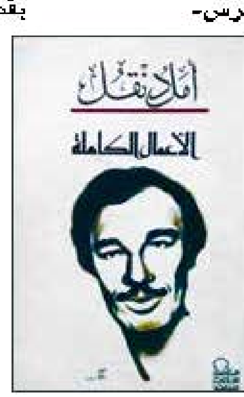

لويس عوض


محمد أنور السادات

انصهرت تجربته الكلاسيكية والرومانسية لتعطي رؤية شفافة استندت إلى حقيقة الواقع

قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» بناها على تداعيات نكسة حزيران وسقوط طروادة العرب





من أغلفة دواوينه



خوسيه ميغيل بويرتا

آثر الاغتراب في مدريد

«العاطفة الأخرى» لشاعرنا لويس غرثيا مونتيرو

في منتصف شهر أيار/ مايو الفائت، انعقد «مهرجان الشعر الدولي في غرناطة» الرابع عشر، وهو من أهم مهرجانات الشعر بإسبانيا ويحظى بمشاركة شعراء من كل الأعمار والتيارات والأقطار، منهم مشاهير ومبتدئون. وعلى هامش الجلسات والقراءات والورشات الجارية في المقرات الرسمية (مركز فيديريكو غرثيا لوركا الجديد، وبستان سان فيزانتي مع البيت القديم لعائلة لوركا عينه، وقصر كارلوس الخامس بالحمراء، وجامعة غرناطة)، وفي المقاهي ومدرجات المسارح والساحات العامة، التقينا بالشاعر والأستاذ لويس غرثيا مونتيرو (Luis García Montero) من مواليد غرناطة عام (١٩٥٨)، والمستقر بمدينتنا بشكل دائم ما عدا الأعوام الأربعة بين (٢٠٠٨ و٢٠١٢)، حين آثر الاغتراب في مدريد إثر شجار كلامي موجع دار بينه وبين أستاذ آخر في قسم الأدب من جامعة غرناطة حول تكوين لوركا الإيديولوجي انتهى بهما إلى المحكمة. فبعد تقاعد خصمه، عاد مونتيرو إلى طلابه الأعزاء وواصل مسيره الشعري والبحثي والتربوي الثري في مسقط رأسه. بالمناسبة، لا أنسى جوابه السريع حين دعوته ذات صبيحة من ربيع (١٩٩٨) إلى قراءة أشعاره في قصر الحمراء، وقبل شرط ألا يمنعه ذلك من إعطاء درسه اليومي في الجامعة! وبالفعل، صارت دروسه في مادة لوركا وجيل (٢٧) ومواد المسرح والنثر والشعر المعاصر ناجحة إلى درجة أنها تجتذب حضوراً واسعاً حتى من غير طلبة الجامعة الرسميين.

لفت مونتيرو كشاعر انتباه النقاد والإعلام مبكراً وفي بلد لا يتمتع الشعر فيه بشعبية كبيرة، منذ صدور دواوينه الأولى: «والآن أصبحت مالك جسر بروكلين» و«الروض الأجنبي» و«أزهار البرد» و«قوافي المدينة» و«قصيدة ناطحتي السحاب الرعوية» و«يوميات متواطئة» (الصادرة بين عامي ١٩٨٠ و١٩٨٧)، التي تمكن من خلالها من توحيد إحساساتنا العادية، نحن أناس الجماهير والمدن، على حد تعبيره، بالبعد الاجتماعي للوجود، بل وحتى منح بُعداً تاريخياً لتجاربنا الفردية. وقد سجّل هذا المشروع الشعري–الحياتي في بيان «العاطفة الأخرى» الشهير، حيث لاحظ أن: «في مجتمع جدّ صناعي لا يفسح مجال مريح للشؤون المجانية، أي للممارسات التي لا فائدة مباشرة لها! لذا أضحى الشعراء داخل المدن الحديثة مرغمين على خوض كرنفال التهميش الصاخب، وعلى صياغة عظمتهم من نسيج بؤسهم. شخوص غرباء، مواطنون على هامش النفعية الجماعية للغة، اتكأ أولئك الشعراء على خصائصهم الذاتية وجعلوا من الأدب مثالاً حياتياً، ومن الحيوية، بالتالي، سمة من أهم سمات الشعر المعاصر» (جريدة الباييس، يوم ٨ يناير ١٩٨٣). بالنسبة إليه، كما بالنسبة إلى الكثير من النقاد العرب الكلاسيكيين، وعلى رأسهم حازم القرطجني، صاحب «منهاج البلغاء»، بغض الطرف، طبعاً، عن المسافة الزمنية التي تفصل بين القرن الثالث عشر وما بعد حداثتنا، «صناعة الشعر خداع جميل»، وليست أداة لإثبات الحقيقة، على غرار ما ذهب إليه أندلسي آخر، ابن رشد، في «تخليص كتاب الشعر». ففي نظر مونتيرو، الثائر على مفهوم الشعر كإبداع تلقائي ومحاكٍ للواقع، لا مفر من «اختراع الحقيقة، من إعادة تصويرها في الذاكرة»، ولذا علينا الدمج «بين الحميمية والتجربة»، أو انتقاء ممارسة الحياة وجعل الشعر

> اكتشف مبكراً أن المستقبل ليس في الملابس الفضائية ولا في المعجزات وإنما في إيجاد الحل الذي يقضي على شقائنا

حدثاً يومياً. فلم نتحرر من «إغـراءات البراءة كأساس للروح النقدية»، كما أشار إليه مونتيرو.

نعني أن القصيدة عبارة عن «تمثيل مسرحي أو مسرح صغير لمتفرج واحد» يضطر إلى حيله الخاصة لإنجاح التمثيل. لا ريب في أن هذا الموقف تشاطره تجارب شعرية حديثة أخرى، حسبما سبرته، على سبيل المثال، عبر إطلالة بسيطة على قصائد الشاعر المقدسي نجوان درويش، الذي شارك في مهرجان الشعر بغرناطة أيضاً ويربط في صميم حرفه بين المعيش اليومي في ظروف الاحتلال والحصار اللامعقولة، واعياً بالقدرة التغييرية الكامنة في التعبير عن تفاصيل التجربة المنتقية بعقل وقلب. وكأن نجوان أبدى لي برغبته في قراءة شعر مونتيرو أن أنسخ له هنا ترجمتي لقصيدة «غارثيلاسو من عام ١٩٩١»، التي رسم شاعرنا نفسه فيها بصورة ذلك الشاعر من القرن ١٦م (غارثيلاسو) Garcilaso الذي «عالج الذات كمغامرة تامة لأول مرة في الأدب الإسباني»، ولكن في السنة التي شارك في مهرجان الشعر الدولي في بغداد وشهد قصف المدينة في حرب الخليج الأولى: «قد صاغَتْكِ نفسي على مقدارها / حين القرن على وشك الانقراض / وبينما أعدّ محاضرتي ليوم غد / تعود تلك الكلمات خالية من صدى الخيول / خالية من الملابس البلاطية / ومن القصور. / مجروح بالنيران قرب بغداد / قد صاغَتْكِ نفسي على مقدارها. / كل شيء ينتهي للتوّ / وأتخيلك في المدينة: / سيارتك، جينزك / نظام أعمارك / وأخشى أن أحبك حباً باطلاً / لأنني لا أتقن العيش سوى بالمراهنة / محروق بشعل تلتهب دون أن تحرقنا، / مع أنها شعل حقيقية / ومع أن العيون لا تنظر/ إلا إلى البُعد / في الشاشات التلفزيونية. / خلال القرون / قفزاً فوق كل الكوارث / فوق الشهادات والتواريخ / ترجع الكلمات إلى عالم الأحياء / سائلة عن دارها. / أعي أن الشعر ليس بخالد، / غير أنه يعرف كيف يتغير بموازاتنا / وأن يظهر مكسواً بالجينز / وأن يتكئ على الإنسان الذي يبتكر حباً / ويتعذب بالحب / في العزلة».

لا يكف مونتيرو، عن توسعة إنتاجه بعناوين متعددة أخرى، مثل «حجرات منفصلة» الحائز الجائزة الوطنية للشعر عام (١٩٩٤)، و«حميمية الحية»، و«البصر التعبان» و«شتاء خاص»، و«لباس للشارع» (المنشورة بين ٢٠٠١ و٢٠١١) وسواها.. إضافة إلى طبعاته النقدية لمؤلفات شعراء إسبان كبار، كالأعمال الكاملة للشاعر رَفائيل ألبيرتي، وبضع روايات ومجموعات من نصوصه الصحفية، وبحوث نظرية نبرز من بينها «مسرح القرون الوسطى: جدال حول عدم وجوده» و«الشعر، مخبأ للشتاء» وجوهرتيه «دروس في الشعر لأطفال منتبهين» (٢٠٠٠) و«قارئ اسمه فيديريكو غرثيا لوركا» (٢٠١٦)، الذي سرد فيها بدقة أهمية انتقاء ومطالعة الكتب في تكوين شخصية لوركا، ليس ككاتب فقط، بل كإنسان وكفرد في المجتمع. في حوار جرى بين مونتيرو والمهندس المعماري والشاعر جوان مرغاريت (من مواليد أرياف كاتالونيا شمال شرقي إسبانيا عام ١٩٣٨) في قاعة محاضرات مركز لوركا الجديد، ضمن فعاليات مهرجان شعر غرناطة ذاته، اعترف مونتيرو أن شعره وشخصيته تكونا كذلك بفضل مقتنيات مكتبة أسرته الغرناطية الميسورة نوعاً ما، شأنه شأن لوركا، بينما قال محاوره جوان مرغاريت إنه توصل إلى الشعر بصعوبة، مثله مثل ميغيل ايرنانديث، لكون عائلته فقيرة هاجرت من القرية إلى برشلونة، حيث يغذي نفسه عبر الكتب على منأى من الأنماط الشائعة، واقتنع بأن البشر تيه وبلا مأوى من دون الشعر، وأن «الشاعر، وليس الاقتصادي، هو الكائن الأكثر واقعية وعملياً لأنه يشرب من الواقع». وحين أردف مرغاريت أن «الشعر يأتي غالباً من الجنوب»، تذكرت جلسة اليوم السابق في المؤسسة الأوروبية–العربية التي قدم المستعرب بيدرو مارتينيث مونتافيث، فيها كتابه الأخير «في تخوم تمهيد الكتب، رؤية العرب بعيون أخرى»، وقرأ مونتيرو في الحدث الرسالة التي بعث بها إلى المؤلف حافلة بالامتنان لكل ما تعلم في هذا الكتاب، وفي كتبه الأخرى له، عن شعر ومشاعر العرب، وعن مدنهم، هو عاشق المدن، وعن تلك الثقافة القريبة التي شكلت مدينة غرناطة وذاكرتنا.

لكل ذلك؛ مازلتُ أجد في مونتيرو بطلاً لأنه كرّس الحياة، ويظل، في صوغ إنتاج شعري وبحثي وتعليمي هائل، دون أن يعدل لحظة عن طرح قضايا السياسة والحب واليومي بشكل مغاير للمبتذل، وبعيداً عن التعالي والأضواء وقوانين الاستهلاك. إنه اكتشف في مستهل الطريق، أن «المستقبل ليس في الملابس الفضائية ولا في المعجزات السحرية للخيال العلمي، بل في إيجاد الحلّ الذي يقضي على شقائنا»، فإن هذا العالم المتعب يحتاج حقاً إلى عاطفية مختلفة تستند حتى إلى «الحنو كصورة من صور التمرد»، كما يجب أن نتمسك بالقراءة لأن انعدامها الذي يفرضه أكثر فأكثر حاضرنا، يودي إلى التخلي عن فعل «شَعَرَ»، الفعل المؤسس الحقيقي للمجتمعات الحرة.

يرى أن المجتمع الصناعي همش دور الشعراء الذين صنعوا عظمتهم من بؤسهم اليومي

يروج أن البشر في تيه وبلا مأوى من دون الشعر والشعراء

ناقش تكوين شخصية لوركا ليس ككاتب وحسب بل كإنسان وفرد من المجتمع



مدرسته الروائية لا تستقر وتبحث عن سبلها التعبيرية الجديدة

واسيني الأعرج:

الرواية مجتمع ثقافي موازٍ على عكس بقية الأجناس الأدبية

حمدي المليجي

دائماً لديه الجديد، فالحوار معه متعة في حد ذاته، وأنت تجلس أمامه تود أن تحبس أنفاسك لتستمع... وتستمتع بكل كلمة يقولها، إنه الأديب الجزائري واسيني الأعرج الذي تجاوزت شهرته الآفاق، هو أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي والعالم، ولديه أسلوب وطريقة في الكتابة يختلفان عن الآخرين، فعلى خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال واسيني، الذي يكتب باللغتين العربية والفرنسية، إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد وثابت، بل تبحث دائماً عن سبلها التعبيرية الجديدة والحية بالعمل الجاد على اللغة وهز يقينياتها.

مجلة «الشارقة الثقافية» التقت الأديب واسيني الأعرج في قلب العاصمة الجزائرية فكان هذا الحوار الممتع جداً.

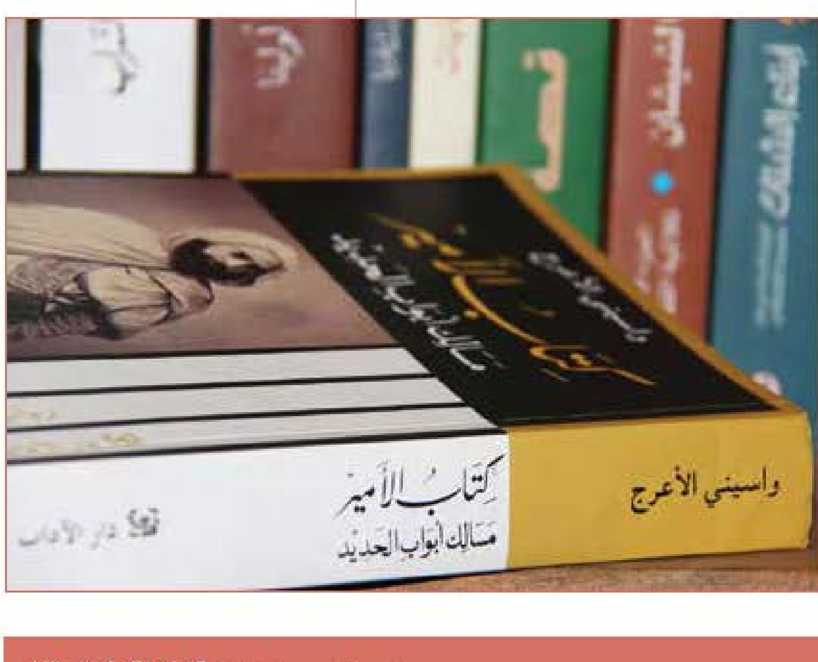
- ما هو جديدك فيما يتعلق بمشاريعك الثقافية؟

– أعمل على كتابة رواية عن الأديبة الفلسطينية اللبنانية مي زيادة.. زرت بيروت لأكتب عنها، لماذا بيروت، لأن مي زيادة قضت جزءاً كبيراً من حياتها في بيروت، فذهبت وبدأت أعمل وألقيت نحو خمس محاضرات بالجامعة الأمريكية في بيروت عن مي زيادة، سأجمعها وأنجز كتاباً حولها مع مقدمة وتعليق حول جهود مي زيادة، في ظروف كانت صعبة بالنسبة لحياتها الخاصة.. ذهبت إلى زيارة كل المواقع التي كنت أحتاج الى أن أزورها، لأني أؤمن بأن الكتابة أيضاً أمكنة وليست خيالاً فقط.. لنعرف كيف عاشت وكيف كانت ظروفها وفي أي ظروف وجدت.. زرت بيتها، هي لم تولد فيه لكنها تربت وكبرت فيه.. التقيت أيضاً أشخاصاً من عائلتها. أستطيع القول إنني أنهيت نسبياً الفترة اللبنانية.. مع العلم أني ذهبت إلى مصر وزرت المقبرة حيث دفنت فيها مي زيادة، هي اختارت أن تدفن في مصر وهذا كان قرارها الشخصي، لكن أهلها في بيروت يريدون أن تدفن في منطقتها، وزرت أيضاً فلسطين لأنها ولدت بالناصرة. دعني أقل الآن، إن العمل من ناحية المادة الأساسية في الكتابة أصبح موجوداً وجاهزاً وبدأت الكتابة.. أتمنى أن تكون الرواية جاهزة، فإن لم تلحق بمعرض الجزائر الدولي للكتاب فستلحق بمعرض بيروت للكتاب إن شاء الله.

- هل يستطيع الروائي ألا يتسرب إلى نصه؟ أعني كم زججت بنفسك في رواياتك؟

– هناك أوضاع شديدة التعقيد.. شيء وارد أن يسرب الكاتب أو الروائي جزءاً من ذاتيته إلى النص.. لديَّ تعريف خاص بالذاتية؛ فالذاتية لا تحكي عن «الأنا» إنما تحكي عن «الأناوات» الموجودة داخلنا.. هذه «الأناوات» متنقلة مثلاً كتاب الأمير تحدثت فيه عن تاريخ الأمير عبدالقادر، فأنا صنعت عالماً روائياً من حياة الأمير عبدالقادر، من ناحيتي أنا وكما أعرفه أنا أو كما أتصوره أنا، ربما يختلف عن الأمير الذي كتبه آخرون، إذاً، فإن ذاتيتي منعكسة في هذا النص تحديداً، عندما أنتهي من الكتابة ويصبح النص رواية في الأسواق يتلقاها القراء والجمهور، عندها تنتهي ذاتيتي أنا، وتنشأ ذاتية أخرى مع الرواية الجديدة.

وقد نشأت بالفعل ذاتية جديدة مع رواية مي زيادة، من خلال رؤيتي لمي زيادة، أي



إشكالية العلاقة بين المثقف والسلطة تكمن في أن يكون مشاركاً وليس تابعاً

هاجسي في رواية «العربي الأخير» هو البحث عن مخرج لتلك الأزمات التي يعانيها المواطن العربي

ذاتيتي أنا حتى أصبحت مي زيادة جزءاً من حياتي اليومية كأنها صديقة أو أم أو قريبة، وأعيش معها في ظل هذا المناخ فأعرف حياتها، فهي تنتمي إلى ذاتي التي تصنعها روائياً، وبالتالي عندما أخرج منها وتنتهي الرواية وتصبح كتاباً في الأسواق، تنتهي ذاتيتي بمي، أي أن ذاتيتي مربوطة بحالة موضوعية بقصة من القصص أو رواية من الروايات.

- ما الذي يثير سخطك أو إعجابك في شكل الرواية العربية الحالية؟

– ما يثير إعجابي في الرواية العربية أن هناك استمرارية كبيرة في إنتاج الرواية، وتوجد حالة تجدد دائمة، وكل عام نرى أسماء روائية بكتاب جيدين وممتازين، ما يسعدنا أن هذه الكتابات تجد طريقها ومسلكها نحو الانتشار، ولا يقلقني مستوى هذه الكتابات لأني أثق دائماً بالذائقة العامة للناس.

الرواية هي مجال ثقافي واسع على عكس التجربة الشعرية، التي أراها عالماً ضيقاً، فالرواية هي مجتمع موازٍ للعالم الطبيعي الذي نعيشه ونحياه، لأن الروائي أو الكاتب عندما يتحدث ويكتب فهو بذلك يخلق مجتمعاً موازياً، يجب أن يعشق المبدع كل عمل يقوم به، فلا يكفي أن يعرف المبدع ما يقوم به، ولكن أن يعطي قوة دفع لما يقوم به.

- بمن تأثرت من الكتاب.. وأي الكتابات غيرت كيمياء واسيني، وأمسكت بيده وقادته لهذه المهنة المرهقة: أعني الشيء المسمى بالكتابة؟

– نحن عرضة لمجموعة من المؤثرات الثقافية، فقد تأثرت بأسرتي وتعليمي الأول، فأنا من جيل لم يشهد مدرسة جزائرية، بل كانت هناك مدرسة فرنسية، والعربية ممنوعة بفعل الاستعمار.. وتأثرت أيضاً بما أحفظه من القرآن وبعض الأحاديث النبوية الشريفة.. وتأثرت بنجيب محفوظ والحكيم وجبران والرافعي وبعض الكتاب الفرنسيين.. تأثرت أيضاً بألف ليلة وليلة، وهي من النصوص القريبة إلى قلبي، وبالكتابات الفرنسية الكلاسيكية، وثقافتي العربية هي مصيري والعلاقة مع الثقافة الغربية ليست مزاجاً ولكنها خيار.



من مؤلفاته

- (٢٠٨٤ حكاية العربي الأخير).. في تلك الرواية كمن العالم العربي بين فكي رحا الغرب وتنظيم «داعش».. رأى البعض أن الروائي واسيني الأعرج يبث روح التشاؤم؟

– قمت في هذه الرواية برصد الواقع العربي كما هو من أجل البحث عن مخرج للوطن العربي.. نحن لا ينقصنا تشاؤم، أنا لست متشائماً إنما أطرح المشاكل لأجد حلولاً لها وأبحث عن مخرج لتلك الأزمات.

أنجز رواية عن الأديبة مي زيادة ما دفعني لزيارة لبنان وفلسطين ومصر حيث ولدت وعاشت وأبدعت


مي زيادة



أمام نصب مي زيادة


واسيني ومعه الزميل حمدي المليجي

إن الرواية هي قراءة للوضع العربي، وهناك فرق بين التشاؤم وبين رصد الواقع، والرواية لا تدفعك لأن تفقد الأمل بالحياة، بل لأن تجد مخرجاً من هذا الوضع المزري، أنت تضع الناس في الرواية بواقع لا يريدون أن يروه، أنت تريد أن تدفعهم للبحث عن مخرج وليست للتشاؤم.

- كيف تنظر إلى المشهد الثقافي العربي اليوم؟ وكيف ترى موقع المثقف العربي؟

– يجب أن نعلم أن للواقع الثقافي العربي صورتين، إحداهما رسمية وتتمثل في المؤسسات الثقافية، وهي متعبة ومقيدة بعوائق بيروقراطية إلا فيما ندر، ولا تستطيع أن تلبي كافة متطلبات المبدع، والثانية هي الجهد الفردي الذي أصبح مميزاً.

ماذا بقي من المؤسسات الثقافية! اليمنية، والعراقية، والليبية، والسورية؟! بعض الدول لاتزال تقاوم، لكن الملاحظ أن الجهد الثقافي الفردي في الوطن العربي ممتاز.. الأصوات الروائية في مصر تتجدد بشكل قوي، ولم تعد مقصورة على مجموعة أسماء محدودة.. كذلك الأمر هناك أصوات روائية لمعت في الخليج، وبدأت تفرض نفسها على الساحة الأدبية، أنا سعيد بتلك المجهودات الفردية وأقرؤها باستمتاع، أكرر نحتاج إلى الجهد المؤسساتي الذي لم يعد موجوداً، نحن في حاجة إلى هذا الجهد المؤسساتي.. يجب أن تعود المؤسسات الثقافية الرسمية لممارسة دورها، حتى تعمل على خلق مناخ وبيئة حاضنين للمثقفين والمبدعين.

- وأخيراً.. نتحدث كثيراً عن علاقة المثقف بالسلطة.. كيف ترى هذه العلاقة؟ وأين تكمن الإشكالية في تلك العلاقة؟

– أنا لست ضد أن يكون المثقف قريباً من السلطة.. الإشكالية هنا كيف سيتصرف، هل سيتصرف كمثقف أم تابع للسلطة؟ لست ضد أن يكون في مربع السلطة، ولكن يجب عليه ألا يفقد هويته كمثقف.. يجب أن يبقى المثقف حتى وإن كان في مربع السلطة، على تلك المسافة التي تسمح له برؤية غير التي يراها السياسي.



مع رواياته

لا يقلقني مستوى الرواية العربية لوجود حالة تجدد دائمة من المحيط إلى الخليج

نحن في أمس الحاجة إلى مؤسساتنا الثقافية وجهودها في خلق مناخ وبيئة حاضنين للمثقفين والمبدعين

الرواية هي مجال ثقافي واسع على عكس التجربة الشعرية



نجيب العوفي

في مقام المدح لا العزاء

الطاهر وطّار حاضراً وغائباً

مع إطلالة رمضانية من عام (١٤٣٣) الهجري الموافق لعام (٢٠١٠) الميلادي، رحل عنا الكاتب الجزائري الكبير الطاهر وطار، وصام عن الحياة صياماً أبدياً.

عاد الولي الطاهر إلى مقامه الزكي في عليين، بعد أن خاض غمار هذه الحياة بالطول والعرض، كبطل ملحمي منذور للعواصف وجلائل الأعمال، لا تلين له قناة ولا يقر له قرار.

وإذا كانت النفوس كباراً
تعبت في مرادها الأجسام

كبيرة شامخة كانت نفسُ وطار، حمّلت جسمه المتواضع فوق ما يطيق. ولم يملك هذا الجسم أخيراً سوى الخلود للراحة. وأستحضر هنا قولة كنت أرددها في بعض المجالس التي كانت تجمعني بالراحل بصيغة الاستفهام الإنكاري: تصوروا أيها الإخوة هذا العالم بدون الطاهر وطار؟! وكان وطار يرد عليها بابتسامة. كنت أردد هذه القولة، وها أنذا بعد مضيّ سنوات على رحيله، أجدني معه في مقام مديح واحتفاء، لا في مقام رثاء وعزاء. وشخصية وطار هي الفيصل في هذا المقام.

إن الناس عادة، حين يرحلون عن هذه الحياة الدنيا، يصبحون موضوعاً للرثاء، لكن شخصية وطار الفريدة من نوعها والقوية بطبعها، تدعو إلى الاحتفاء أكثر مما تدعو إلى العزاء. هذا ما يجابهنا به وطار، حاضراً وغائباً.

لقد كان الرجل ممتلئاً بحب الحياة، حتى في أحلك الظروف وأقساها، كارهاً للبكاء والرثاء، حتى وإن كرّثته الكوارث ونابته النوائب. بل لم تكن هذه الأخيرة سوى محك ومصهر لإرادته وعزيمته تزيدهما قوة ومضاء، تماماً كما تصهر النار الذهب الإبريز.

عرفتُ وطار معرفة شخصية منذ أواسط الثمانينيات من القرن الفائت، في لقاء أدبي عربي بالشارقة، ضمّ نخبة من الأدباء من مشرق ومغرب. كنت وإياه ممثلين للحضور المغاربي. بهرتني شخصيته التلقائية الأصيلة في هذا اللقاء. وكان فوزي عظيماً بمعرفته ومصادقته. ومذاك توثقت عرى المودة والإخاء بيننا. وقد كان وطار جاري الجذب، لا تفصلنا سوى حدود مصطنعة.

في سنة (١٩٨٩)، أسس وطار جمعيته العتيدة الجاحظية، ذات الشعار الحر السمح

> **نفسه الكبيرة الشامخة حمّلت جسمه المتواضع فوق ما يطيق فآثر الخلود للراحة**

> **ظل طوال حياته ممتلئاً بحب الحياة حتى في أحلك الظروف وأقساها**

(لا إكراه في الرأي). كما أسّس ضمن فضاء الجاحظية، جائزة مفدي زكريا للشعر المغاربي، واقترحني عضواً في لجنة تحكيمها. وهكذا توالت زياراتي إلى الجزائر والجاحظية، وسنحت فُرص اللّقيا والمؤانسة بأديب الجزائر الكبير.

ولا بأس هنا، من بعض حديث عن جاحظية الطاهر وطار، التي أبلت البلاء الحسن في خدمة الثقافة العربية بالجزائر.

تقع الجاحظية في قلب الجزائر النابض ومركزها الشعبي، في شارع يحمل اسم «رضا حوحو»، ولحسن المصادفة، فهو كاتب جزائري من رواد الأدب الجزائري الحديث. أما فضاؤها فجميلٌ متواضع، يشتمل على بهو فسيح ومكتبة عامرة ومكاتب وأوراش ومقهى. وفي صدارة المقر، المكتب المشرع دائماً لشيخ الجاحظية وراعيها «عمي الطاهر»، كما يحلو للجزائريين من جميع الأعمار والفئات أن ينادوه.

ثمة في أعلى جدار الجاحظية صورة لشاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا.

وفي جدارية مكتب وطار صور عديدة لكبار الكتاب والمبدعين الذين استضافتهم الجاحظية، إلى جانب صور بعض المبدعين الجزائريين الذين أهدروا بليل.

أما طاقم التسيير الإداري للجاحظية، فكان يتألف من فتيات في عمر الزهور، يشتغلن بدأب وحماس ويستقبلن الزوار بدماثة وإيناس. وهذه بادرة حضارية وديمقراطية راقية كنا نحسبها أيامها للطاهر وطار.

وعلى مدار اليوم، تظل الجاحظية محجاً للزوار والمثقفين من كل حدب وصوب ومن كل ملة ونحلة. وصدرُ وطار مفتوح للجميع بألفة وحميمية، وحواره الثقافي مفتوح مع الجميع بأريحية ومودة.

حين أتأمل هذه المشاهد الجميلة، وأنا حالٌ بالجاحظية، أدرك سر هذا الصمود المعنوي والجسدي الخارق الذي يتمتع به «عمي الطاهر». ولا يمكن لي أن أنسى بتاتاً تلك الجلسات العائلية الحميمة لوطار، في دارته الوادعة الدافئة مع رفيقة دربه السيدة رتيبة، ومع ابنته وحفيده الصغير، الذي تربطه به علاقة خاصة، ونحن ضيوف مكرمون لديه، يشركنا بهجته العائلية، بعد يوم حافل بالعمل الموصول.

أدبياً، نتحدث غالباً عن الطاهر وطار باعتباره روائياً جزائرياً كبيراً، وضع حجر الأساس في صرح الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية. وهذا حق! فهو رائد الرواية العربية في الجزائر منذ مطالع الخمسينيات من القرن الماضي.

لكن روايات وطار تُضارع في قيمتها و«روائيتها» شوامخ وغرر الرواية العربية، وتشكل عزفاً متميزاً على وتر هذه الأخيرة. ولا يمكن من ثمَّ، فتح سجل الرواية العربية، من دون التوقف عند روايات وطار وروائعه: اللاز، الزلزال، عرس بغل، الحوات والقصر، رمانة، العشق والموت في الزمن الحراشي، تجربة في العشق، الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، قصيد في التذلل.

ومع كل هذه الفتوحات الروائية المشهود بجدّتها وجديتها، ومع كل الفتوحات الثقافية التي خاض غمارها كمثقف عضوي بامتياز، بقي وطار دائماً إنساناً بسيطاً متواضعاً أصيلاً، يأكل طعامه ويمشي في السوق. وتلك هي صفة المبدع الحق.

... وفي الليلة الظلماء يُفتقد البدر.

أسس جمعية الجاحظية العتيدة ذات الشعار الحر السمح «لا إكراه في الرأي»

يعتبر رائد الرواية الجزائرية وواضع حجر الأساس في صرح الرواية المكتوبة بالعربية

لا يمكن اختزاله باسم باولو كويليو

الأدب البرازيلي

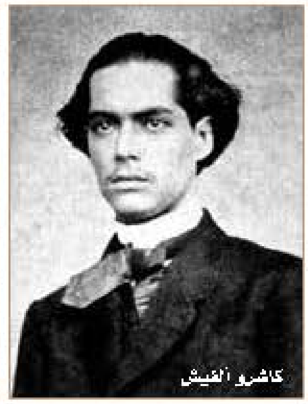
تزينه كتابات مبدعيه الكبار



فيصل رشدي

من مساوئ النجومية أن المشهورين يستقطبون الاهتمام والأضواء كلها، فيما يتزوي الآخرون في الظل. فحين نتحدث عن أدب بلد ما، ومنه الأدب البرازيلي، فكثيراً ما نربطه بأهم نجومه، وكأن البرازيل لم تنجب سواهم، فالأدب البرازيلي يكاد يختزله الناس في اسم واحد، وهو باولو كويليو. ولا شك أن البرازيل هذا البلد العريق الحضارة، المتعدد الإثنيات، الحافل التاريخ، قد أنجب أدباء كباراً آخرين. فمن هم؟ وما هي أهم محطات هذا الأدب.

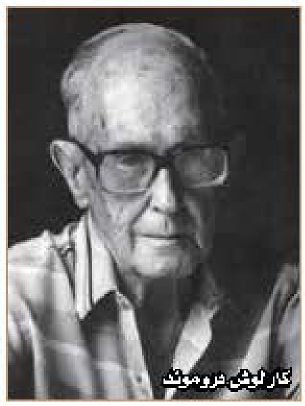


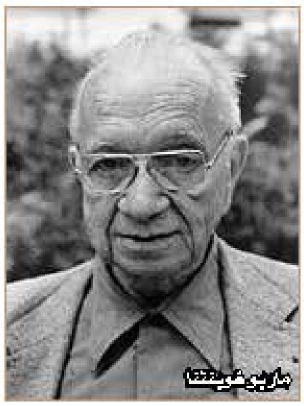

كاشرو ألفيش


أنطونيو فييرا


ماشادو دي أسيس


كلاريس ليسبكتور


كارلوش دروموند


ماريو كوينتانا

خصوصيته تكمن في تعدد أعراقه وإثنياته

واجه الكتّاب الاحتلال البرتغالي بثقافتهم وهويتهم وتناقلوها عبر الأجيال

يشهد تاريخ هذا البلد على احتضانه العديد من الأعراق والإثنيات، بدءاً من الهنود الحمر السكان الأصليين للبرازيل، ثم انضم لهم البرتغاليون ثم الأفارقة وجنسيات أخرى. فالهنود هم الذين شيدوا حضارتهم التي ضمنوها ثقافتهم، كانت لهم ثقافة ومعتقدات دينية تنظم حياتهم اليومية وفق نسق جماعي محكم. ظلوا على ذلك الحال قروناً، إلى أن تعرضت القارة الأمريكية للغزو الأوروبي الذي جعل هذه البلدان والشعوب غنائم تقاسمتها الدول الأوروبية، فكانت البرازيل من نصيب التاج البرتغالي، وكان ذلك عام (١٥٠٠) إثر وصول المستكشف البرتغالي بيدرو ألفاريش كابرال إليها. هذا المستكشف الذي نقل إلى هنود البرازيل ثقافة متمدنة بالمنظور الأوروبي، لتحل محل الثقافة الهندية الأصلية؛ ثقافة قوامها اللغة البرتغالية، بها سيتم القضاء على مظاهر الأصالة البرازيلية، وعبر هذه الثقافة ستحكم البرتغال سيطرتها على شعوب المنطقة وثرواتها.

هذه الهجمة الاستعمارية البرتغالية، واجهها السكان الأصليون بالرفض، وتصدوا للغزو الثقافي، وتمسكوا بثقافتهم ومكونات هويتهم الحضارية، وصانوها وتناقلوها عبر الأجيال.

ومن أوائل النصوص الأدبية المكتوبة باللغة البرتغالية على أرض البرازيل كانت عبارة عن رسائل، ومنها رسالة الرحالة البرتغالي الشهير بيرو فاش دي كامينيا إلى الملك دون مانويل، وصف فيها الكاتب أرض البرازيل وما تنعم به من خيرات وثروات طبيعية، وتحدث بيرو عن الهنود الحمر وعاداتهم وتقاليدهم واللغة التي يتحدثون بها، ووسيلة تدريسهم، فكانت أول وسيلة للتواصل معهم هي لغة الإشارات، ولا ننسى أن من بين أهم الأساتذة البرتغاليين الذين درسوا الهنود الحمر هو الأب المبشر أنطونيو فييرا، الذي عرف بكتابته الفلسفية العميقة والحكيمة. توالت هجرات البرتغاليين إلى البرازيل، ولتعمير هذه الأرض الجديدة واستغلال خيراتها، جلب البرتغاليون العبيد من القارة الإفريقية، من البلدان الواقعة بين أنغولا وموزمبيق وتم إدماجهم في العالم الجديد (البرازيل).

في القرنين السابع عشر والثامن عشر، أرسل مستوطنو الأرض الجديدة أبناءهم إلى البرتغال لمواصلة تعليمهم، فكان لهذا الجيل الجديد من المثقفين البرازيليين فضل نقل التيارات الثقافية الفنية البرتغالية الجديدة كفن الباروكو barroco، الذي اهتم بثيمات



جديدة غير مألوفة مثل العبودية، المدينة، وكان ذلك عاملاً مساعداً على بروز شعراء كبار كالشاعرين البرازيليين «بينتو تيشيرا وكلوديو مانويل دا كوشطا»، من دون أن ننسى الدور الكبير الذي قام به كريكور دي ماتوش.

ومصداقاً للمثل العربي الشهير (رب ضارة نافعة)، فقد كان في هروب الملك البرتغالي جواو السادس JOAO SEXTO من بطش القائد الفرنسي نابليون بونابرت فائدة كبيرة للبرازيل، فمجيئُه إلى البرازيل أسهم في الدفع بعجلة الثقافة، بجلبه العديد من الكتب الثمينة التي استفاد منها البرازيليون، وقام أيضاً بإنشاء مدرسة للفنون الجميلة.

وقد تميزت سنة (١٨٢٢) بأهم حدث تاريخي عاشته البرازيل، وهو استقلالها عن التاج البرتغالي بدون إراقة قطرة واحدة من الدماء. فأنشأت لنفسها صورة بارزة وهوية متميزة البدايات الجنينية للأدب البرازيلي، ستبرز بظهور التيار الرومانسي الذي تعاقبت عليه ثلاثة أجيال.

الجيل الأول يمتد من الثلاثينيات إلى الأربعينيات، وفيه سيسطع نجم الشاعر البرازيلي الكبير غونسالفش ديلش الذي كان شاعراً كبيراً، حيث سافر إلى البرتغال من أجل إكمال دراسته، فحزن لفراق بلده البرازيل حيث عاش طفولته وسط أهله، فعبر عن ذلك بحرقة وألم، ظل الوطن حاضراً في قلبه، ولم يفارقه إلى الأبد.

يقول في قصيدته «أغنية المنفى»

أرضي بها نخيل
وفيها تغنى الطائر
تغريدة البلابل هنا
ليست كتغريدة البلابل هناك
في سمائنا العديد من النجوم
في أرضنا الرطبة العديد من الورود
تتعدد الحياة في غابتنا
فحياتنا أكبر من الحب

تتميز قصائد هذا الشاعر بالتشبث بالهوية، وبالتغني بالوطن والافتخار به والنضال من أجل تحريره، ويستعمل «غونسالفش» شخصيات هندية مثل شخصية «جوكا بيراما» لإعطاء صورة إيجابية للشخصية البرازيلية، وبذلك يعد من أهم رواد المدرسة الرومانسية في الأدب البرازيلي.

أما الجيل الثاني للتيار الرومانسي، فهو جيل الخمسينيات حيث سطع نجم «الفارش فاغوندش فاليرا»، وهو شاعر كبير، عبر عن ثيمات بارزة طبعت أشعاره، مثل ثيمة الجمال: فاليرا كان يمثل مرحلة مهمة بين الجيلين الأول والثاني، وهو حلقة وسيطة استطاع صاحبها أن يوفق في ازدهار الرومانسية بالبرازيل. في حين يعد جيل الستينيات هو الجيل الثالث لهذا التيار، الذي تميز بمعالجته لثيمات اجتماعية وسياسية. أهم أدبائه الشاعر «كاشرو ألفيش» صاحب مؤلف «العبيد»، دافع «ألفيش» عن المرأة والطبيعة والعبيد وطالب بتحريرهم، فقد وصف في قصيدة له بعنوان «سفينة الرقيق» أحوال العبيد الذين جاؤوا مرغمين ومقيدين بسلاسل، ودموع الأسى تطبع محياهم. إنها العبودية التي فرضها المستعمر البرتغالي الذي كان يرى الآخرين (السود والهنود) دون مستوى الإنسانية، مجرد كائنات للاستغلال.

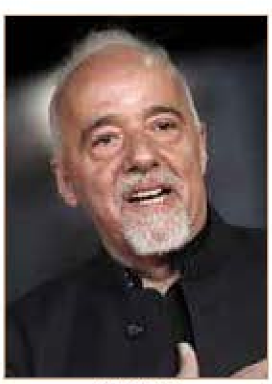
ولا يمكننا أن نغفل عن أحد أهم الرواد البرازيليين الكبار وهو الكاتب الكبير «ماشادو دي أسيس»، وهو الحلقة الأبرز في الأدب البرازيلي، تقلد منصب أول رئيس أكاديمية برازيلية للأدب، فهو يعد من بين أهم الكتاب، ليس فقط بالبرازيل بل في التاريخ العالمي. ولايزال صدى أعماله يرن إلى يومنا هذا، ونصوصه شاهدة على منزلته. من بين أهم مصنفاته كتاب «هيلينا الصادر عام ١٨٧٦». ماشادو دي أسيس خلاسي دافع عن حقوق العبيد وحريتهم، فكانت نصوصه عنهم معبرة ومؤثرة، كتب في التيار الرومانسي لكنه أبدع في التيار الواقعي. ترجمت أعماله إلى لغات عالمية وصلت كل بقاع العالم. أما بالنسبة


مسرح ساو باولو

من رواده ماشادو وألفيش ودياش وأندرادي وبانديرا وغوينتنا الذين أضاؤوا الأدب البرازيلي


غونسالفش دياش


مانويل باندير


باولو كويليو



للقرن العشرين فقد ظهر تيار الحداثة، وبشكل بارز في فن المسرح، خاصة المسرح البلدي لمدينة ساو باولو.

في حين تجسد تيار الحداثة في الأدب البرازيلي، في أعمال «أوسوالد دي أندرادي» و«ماري ودي أندرادي» صاحب أهم مؤلف وهو «ماكو نيمة». ونشير إلى أن أهم كاتبة برازيلية محبوبة لدى البرازيليين هي كلاريس ليشبتور، ومن بين أهم أعمالها الروائية «قريب من القلب المتوحش» صدرت عام (١٩٤٢). يتميز أسلوب «ليشبتور» بالرمزية فهي غالبا ما توظف الحيوانات في أعمالها، لأنها في نظرها مهمة، وتدافع أيضاً عن قضايا المرأة، إلى جانبها برز أيضاً «كارولوش دروموند دي أندرادي»، الذي يعتبر من أبرز الحلقات الشعرية الحداثية في البرازيل، تأثر كثيراً بالشاعر البرتغالي «لويش فاش دي كامويش»، اشتهر كارولوش بقصيدته «آلة العالم». أما على مستوى الشعر، فهناك شاعران كبيران أسهما في تطور القصيدة البرازيلية الحديثة وهما: مانويل بانديرا وماريو غوينتنا. فبانديرا أحب الحياة وارتبط بالموسيقا ارتباطاً حميمياً، خاصة آلة القيثارة التي عشقها حتى النخاع.. يقرأ على أنغامها أشعاره التي يتغنى فيها بالحرية، كقصيدة «الطائر» التي يتحدث فيها عن الطائر الذي مات كمداً من شدة الألم الذي ألم به، إنها الحرية التي أرادها الطائر ولم يجدها، فلم يذل الحياة كما تمناها، يقول الشاعر:

ولد الطائر حراً
قطعت أجنحته
أعطاه سلما عشاً
فيه ماء وأكل، ومده بالحنان
وبعد الاهتمام به، سرعان ما
أصبح العش سجناً
ليموت الطائر كمداً

وهناك شاعر اسمه ماريو غوينتنا، وهو من أهم الأصوات الشعرية في البرازيل، اتخذ الفندق مقراً دائماً لإقامته حتى وفاته، وكان يشبه الحياة بالفندق الذي سنغادره يوماً ما، طال الزمان أم قصر. له قصيدة رائعة بعنوان «اليوتوبيا»، يقول فيها:

إذا كانت الأشياء
غير قابلة للتعريف الآن
ليس هناك حافز لنقول لا لريده
إن الحزن في داخل الطريق
لا خارجه
إذ إله موجود بين النجوم

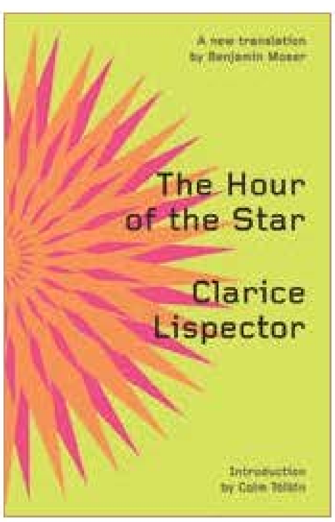
له العديد من الدواوين الشعرية من بينها: «أغان ١٩٤٦»، وديوان بعنوان «غوينتنا ١٩٧٦».

يمكننا أن نثمن الأدب البرازيلي المعاصر أيضاً بأسماء لامعة مثل: «برنارد كارفاليو وميلتون حتوم ورضوان نصار». ولا يفوتنا أن نقف عند أحد الكتاب المعروفين في العالم، والأكثر ترجمة إلى اللغة العربية، وهو «باولو كويليو»، صاحب الروايات الشهيرة المعاصرة.

ويظهر لنا من خلال ما سبق أن الأدب البرازيلي هو أدب غني، ولا يمكننا أن نختصره في اسم واحد، بل هناك أسماء كبيرة ذكرناها، وأخرى لم يتسع المجال للحديث عنها. فهناك شباب واعد حمل مشعل الأدب ولم يخيبه أبداً، وبفضله أصبح الأدب البرازيلي مؤثراً في العالم كله، وخير شاهد على ذلك تلك المحطات البارزة التي أشرنا إليها.

استقلت البرازيل عن التاج البرتغالي دون إراقة قطرة واحدة من الدماء

الجيل الثاني من الأدباء برز مع بدايات خمسينيات القرن الفائت



العبور إلى التطبيق في إنتاج الدلالة



د. صلاح فضل

جاء تأسيس مجلة فصول (١٩٨٠) ليقدم لنا فرصة ذهبية لوضع المبادئ النظرية التي تحمسنا لها في البنيوية والأسلوبية والسيميولوجيا موضع التطبيق المنهجي على نصوص شعرية وسردية محددة، ولم تكن هذه القفزة سوى مغامرة حقيقية كما عبرت عنها في أول مقال ينشر لي في العدد الأول من فصول عن «إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل»، وكنت أول من استخدم كلمة «إنتاج»، وحدد مفهوم «الدلالة» الجديد في النقد الأدبي الحديث، متجاوزاً ثنائية الشكل والمضمون المسيطرة على النقاد وموصلاً للمنظور البنيوي والسيميولوجي الذي مازال مهيمناً حتى الآن، فكتبت «شاعت بين النقاد مقولة فحواها أن ما يعنيهم في النص الشعري ليس على وجه التحديد ما يقوله هذا النص، وإنما الطريقة التي يقوله بها! أي أنهم لا يبحثون عن معنى الشعر وإنما عن شكله. وأحسب أن هذه إساءة في طرح المشكلة؛ إذ إن دلالة أي نص شعري ليس في معنى افتراضي مسبق له، وإنما هي محصلة مجمعة لكل وسائله الإشارية والمجازية وتقنياته في التعبير والرمز، هنا تصبح طريقة القول جزءاً جوهرياً وعنصراً مكوناً للقول ذاته، وتصبح دلالة الشعر الكاملة معادلة فحسب للقصيدة ذاتها، وليس بوسع أي ناقد حينئذٍ أن يبسطها أو يشرحها، لأنه يحول بنيتها ويفك تكوينها دون أن يعيد تركيبه ليقوم بوظيفته الجمالية، لكن تظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هي تتبع كيفية إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها، وذلك بالتعرف إلى هذه الأبنية وتحديد رموزها، وهنا تدخل فكرة المستويات التي كانت فتحاً جديداً في الخطاب النقدي، وهي مستويات لغوية تتمثل في الأصوات والبنى الصرفية والنحوية والدلالية، وأخرى فوق لغوية وهي الأبنية التخييلية والرمزية وأنساق الإشارات الكلية في حركيتها.

وإذا كانت بعض هذه المفاهيم اليوم أليفة ومتداولة فإنها كانت تمثل صدمات قاسية منذ أربعة عقود. وقد اخترت أن أجري أول تجربة تطبيقية على إنتاج شاعر الرفض والمقاومة أمل دنقل الذي كان ممنوعاً عام ١٩٨٠ في كل وسائل الإعلام المصرية لقصيدته الشهيرة المعارضة بعنف لاتفاقية كامب ديفيد «لا تصالح» تحدياً لهذا المنع واختباراً دقيقاً لمدى حريتنا في إصدار المجلة ومسؤوليتنا عنها، وقد اعتمدت في تحليلي لدواوينه الأربعة التي كانت قد صدرت حتى ذلك التاريخ على إطار نظري استقيته من الشعرية البنيوية بعد أن أدخلت تعديلاً جوهرياً عليه ليلائم الشعر العربي، ويعتمد هذا الإطار على مقولات جاكوبسون وجريماس في أن المزج بين النسق السياقي القصصي والاستبدالي الشعري وعرض أحدهما على الآخر هو الذي يولد الديناميكية الشعرية المنتظمة، وقد عدلت النسق القصصي إلى الدرامي، «لأن ازدواج الدراما مع الشعر أشد تكافؤاً وأعظم عوناً على تحقيق جوهر كل منهما في بنية الشعر»..

وبقراءة دواوين أمل دنقل الأربعة الصادرة حتى الآن وهي: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ١٩٦٩) و(تعليق على ما حدث ١٩٧١) و(مقتل القمر ١٩٧٤) و(العهد الآتي ١٩٧٥)، تبين لنا على ضوء المبادئ السالفة أن النموذج الغالب على شعره، سواء كان على مستوى كل ديوان على حدة، أو على مستوى القصيدة الواحدة فحسب، هو إقامة جديلة مضفورة بانتظام، تستثمر ما في المحورين: السياقي والاستبدالي من عناصر متكافئة وتوظفهما في خلق صراع حتى بين البنية الدرامية والبنية الغنائية بطريقة تحكم عملية الإنتاج الدلالي للنصوص وتتيح لها مستواها المقدور من الأداء الناجح أو القاصر، بحيث إننا نستطيع عند تتبع مفجرات الصراع بين هاتين البنيتين في شعره أن نكتشف طبيعة الصورة عنده، وأن نرى بوضوح تنامي قدرته الشعرية بقدر ما يحقق من نجاح في ازدواج هذين المحورين، ما يساعدنا على الإفادة من مفهوم التزاوج هذا باعتباره ضفيرة من عناصر مكررة صوتياً ودلالياً للكشف عن النمط البنيوي لشعره، والذي يصل إلى ذروته في مجموعة «العهد الآتي» المبنية على نسق هذا التزاوج المنتظم.

عندما أعيد قراءة هذه السطور الآن، أدرك حجم القفزة التي كنا نقوم بها في لغة النقد الأدبي وآلياته التحليلية ومقدماته النظرية العسيرة، وكيف كانت عصية على فهم الأجيال السابقة حتى من المتعاطفين معنا

ممن تعودوا النقد الانطباعي أو الأيديولوجي ومازلت أذكر بإشفاق وتحنان موقف أستاذ جليل أكن له كل المحبة والتقدير وهو الدكتور عبدالقادر القط الذي كانت تجمعني به حوارات أليفة ودودة في حجرتنا المشتركة بقسم اللغة العربية بآداب عين شمس عندما أسر لي بكثير من التواضع «احك لي قصة هذه البنيوية يا صلاح» فقلت له لقد أعطيتك الكتاب منذ شهور، فقال لي: «لم تعد لي طاقة على قراءة هذا الكلام» فأجبته بألم «وليست عندي القدرة لتحويلها إلى حكاية» وضحكنا لهذا التساوي في العجز، وكنت كلما هممت بتطبيق مبادئها أنهر نفسي عن التحليل المضموني للشعر مستحضراً المبادئ الجديدة كي أتعود ممارستها بإتقان، فبعد المقدمة المطولة السابقة عن المحورين السياقي والاستبدالي، شرعت في إبراز بعض المفاعلات الدرامية المتمثلة في تقنية «التبادل والتقاطع» بأشكالها المختلفة، حيث يعتمد التبادل على «تناظر العناصر الماثلة في النص» أو على التبادل القائم بين الحاضر والماضي. أما التقاطع؛ فإن أحد الطرفين فيه لا يحل محل الآخر مثل التبادل، بل يتعامد عليه ويشتبك معه.

وكلاهما قد يتمثل في جزئيات تصويرية أو في لوحات كاملة يتم نسجها في ضفيرة متقاطعة، ففي قصيدة فقرات من كتاب الموت مثلاً نقرأ ما يلي:

«كل صباح..
أفتح الصنبور في إرهاق
مغتسلاً في مائه الرقراق
فيسقط الماء على يدي دما
...
وعندما:
أجلس للطعام مرغما
أبصر في دوائر الأطباق
جماجما.. جماجما
مفغورة الأفواه والأحداق»

فالتبادل بين الماء والطعام من جانب، والدم والجماجم من جانب آخر – وكلها ماثلة في لحظة آنية أمامنا في النص هو الذي يفجر الصراع الدرامي بين الحياة اللاهية والواعية في الموقف الشعري، ويتكرر النمط نفسه في الفقرات التالية من القصيدة بين الرأس المعتدل والمذياع المعادل لقنينة الخمر، وبين الشرطي الممثل للعدل والنزاهة افتراضاً واعتماده على الرشوة واللا شرعية واقعاً وممارسة. وتلعب القافية بإيقاعها الغنائي ومفارقاتها المفاجئة عندما تأتي داخلية – مثل «وعندما» – بعد «دما» في الفقرة السابقة، تلعب دوراً مهماً في تكثيف المستوى الدرامي بما تحمله من بساطة ظاهرية تخفي وراءها مأساة تبدل الحياة وحلول نقيضها العدمي محلها.

وفي معرض تحليل بعض الآليات الدرامية الأخرى في قصيدة «أيلول» من ديوان البكاء.. أشير إلى أن تعدد الأصوات الملتبس بالتنوع الموسيقي يقوم بدور المفجر الدرامي للنص مع استثمار الشكل المكتوب في توزيع الأدوار بين الصوت والجوقة الخلفية، حيث يحشد أكبر قدر من العوامل الدرامية في تقسيم الصفحة إلى نهرين: أحدهما وهو العريض لصوت القصيدة، والآخر الجانبي للجوقة، ويحتاج القارئ لدربة خاصة كي يكتشف الطريقة المثلى للقراءة، فهو أمام نصين متزامنين، واختلاف الإيقاع والراوي والتكوين الداخلي لكل منهما هو الذي يجعل التكامل الدلالي بينهما يتم على مستوى البنية العميقة بتأثير التقاطع المكاني والزماني بين تلك العناصر المركبة، ولكي لا أكتفي بتطبيق هذه المبادئ على شذرات مقتطعة من قصائد طويلة أعقبت ذلك بتحليل قصائد كاملة من أنضج مجموعاته في ديوان «العهد الآتي»، وعلى الرغم من الصعوبة التي لاحظناها في لغة هذا الخطاب النقدي التطبيقي في مراحله الأولى، وما طرأ عليه بعد ذلك من تطور ارتبط باختلاف وسائط النشر، فإني لم أقع على الإطلاق في فخ ترجمة الملاحظات الجمالية والتحليل النصي إلى أشكال هندسية أو معادلات رياضية، ما جعل الشعر مثل الجهاز الميكانيكي الذي بقرت بطنه وتعرّت أسلاكه ففقد شكله الجمالي وجاذبيته الوظيفية وتحول إلى خطوط متقاطعة ومتعامدة أضاعت سحر الكلمة وبهجة الصورة ووهج القصيدة الآسرة. وعندما صدر أول كتاب لي في النقد التطبيقي للشعر والسرد معاً عام ١٩٨٦ استعرت له عنوان هذا البحث ووسعته كي يصير «إنتاج الدلالة الأدبية».

تظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هي تتبع كيفية انتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها

ازدواج الدراما مع الشعر أشد تكافؤاً وأعظم عوناً على تحقيق جوهر كل منهما في بنية الشعر

رواية «مدن السور» محيرة وممتعة فنياً ومعرفياً

هالة البدري

ترسم رؤية مستقبلية



اعتدال عثمان

«مدن السور» لهالة البدري (٢٠١٧) رواية مدهشة ومحيّرة، وممتعة فنياً ومعرفياً معاً في آن. تجد فيها شطحاً لخيال علمي عجائبي عابر لأزمنة تاريخية وواقعية، ومقتحماً لأزمنة مستقبلية، بعضها له مؤشرات ظاهرة في تطور عالمنا الراهن وتحولاته التكنولوجية المذهلة في مجال الذكاء الاصطناعي وتطور البرامج الحاسوبية بما يفوق القدرات الذهنية البشرية، وصولاً إلى تخليق أجنة بشرية اصطناعية في المختبرات باستخدام خلايا جذعية معدّلة وراثياً.



وتؤكد مصادر علمية متعددة أن التكنولوجيا الحديثة وصلت إلى درجة من التقدم تسمح باستنساخ كامل لكائن بشري، وإن تأجل الأمر لحين. ذلك الحين لم تنتظره هالة البدري في روايتها «مدن السور»، حيث يظهر مستنسخون يحملون قدرات فائقة نتيجة تعديل الخلايا الجذعية المستخدمة في استنساخهم بما يميزهم من صفات لا يمتلكها غيرهم.

نستطيع أن ندخل أيضاً إلى عالم الرواية من باب طرحها رؤية كلية للعالم، تنبني على التأمل الفلسفي للوضع البشري على امتداد التاريخ، فنجد أن العبودية القديمة التي فرضها الأقوياء على من دونهم من طبقات، تظل مسيطرة على العالم حتى في ذلك الزمن الخيالي، حيث يحمل الأسياد المستنسخون مسمى «الفوقيون» دلالة على مكانتهم العليا في المجتمع الطبقي المقسم إلى فئات أدنى، تطلق عليهم الكاتبة مسمى «البدائيون»، إلى جانب «البزرميط» من المخلطين. هذه التبعية، وفقا لرؤية العالم في الرواية، كانت ولاتزال وستظل سارية في المستقبل غير المنظور، فالإنسان في مدن بعد السور – ويرمز إليها بالحروف (ب.س.) – لا يختلف كثيراً عما كان عليه قبل السور (ق.س.) وذلك، على الرغم من أن الصراع على امتلاك المعرفة المتقدمة والإبقاء على سريتها حكراً لمن يمتلكها، هو سمة ذلك العصر، ما يخلق نوعاً من العبودية الجديدة التي تفرض السيطرة الكاملة على العقل البشري، ليقبل الإنسان استغلاله من أسياد، تتغير مسمياتهم على امتداد التاريخ، من دون أن تتغير طبيعة علاقتهم بمن يسيطرون عليهم ويقمعونهم كي يكفوا عن التطلع إلى الثورة والتحرر الإنساني.

«مدن السور» من هذه الزاوية رواية «ديستوبيا»، وهي عكس الـ«يوتوبيا»، المدينة الفاضلة التي حلم بها الفلاسفة من قديم الأزل، والتي انعكست آفاقها المثالية الطوباوية في أدب الحداثة، وثار عليها النموذج الثقافي الذي تبناه أدب ما بعد الحداثة، حيث ظهرت تمثلات لهذه المدينة النقيض، التي تصور مجتمعاً خيالياً يتنبأ بوقوع كوارث من الممكن أن تحدث في الواقع القائم على القمع والاستبداد والتلاعب بأفكار الناس. أما «مدن السور» فتصور

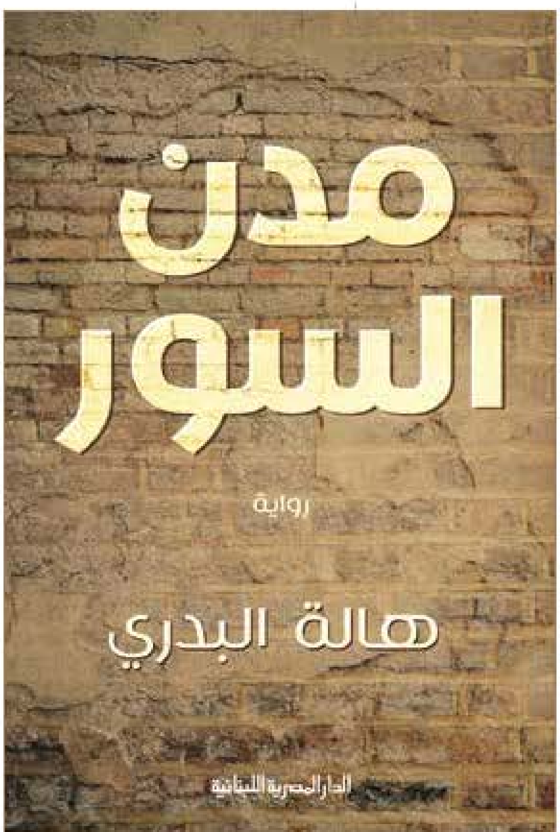
بطريقة تنبئية مجتمعاً عالمياً مستقبلياً، تتبنى فيه السلطة على التحكم الكلي والقمع والرقابة الشاملة التي تصل إلى درجة قراءة الأفكار العابرة في الذهن، بواسطة أجهزة تحكم تكنولوجية متطورة، إضافة إلى التلاعب بالأفكار وتزوير الوقائع، بعد تدمير الوثائق والشواهد التاريخية المتعلقة بالحضارات القديمة، ومن بينها تدمير الأهرامات، الأثر الباقي الشاهد على الزمن.

وبناء على مخطط دولي تتم صناعة الجوع ويأخذ شكل الصراع على الموارد صورة كارثية، فتقوم القوى المسيطرة على العالم بتزيين فكرة الانتحار الجماعي للبدائيين فيما يسمى بـ «مسيرة التطهر». وبينما يتغنون كذباً بأغراض سامية تدعو البدائيين للتضحية بهدف الحفاظ على النوع من الانقراض، فإنهم يخفون الحقيقة، وهي التخلص من أكبر قدر من العبء الاجتماعي، وصولاً إلى تحكم أكبر في الموارد المتاحة والحفاظ على مكاسب العناصر الفوقية الأقوى، حتى تستطيع تسخير البقية للانتفاع بخدماتهم في ما يشبه السُخرة أو استخدامهم في تجارب معملية.

والرواية من هذه الزاوية أيضاً تقترب من رواية «١٩٨٤» لجورج أرويل التي كتبها عام (١٩٤٨) متنبئاً بمجتمع شمولي يخضع لدكتاتورية فئة تحكم باسم «الأخ الكبير» في عالم لا تهدأ فيه الحروب والرقابة الحكومية والتلاعب بالجماهير، وهو ما لا يختلف كثيراً عن تصوير الفوقيين في رواية «مدن السور»، وإن تجاوزت الكاتبة حدود الزمن الذي بشر به أرويل بمراحل غير منظورة، تكاد تصل إلى الألفية الثالثة وما بعدها.

الرواية أيضاً صرخة احتجاج واقعية تنطلق من عالم خيالي لا تحده «مدن السور» المنتشرة في بقاع العالم كلها، ومن بينها النسخة المصرية الواقعة في الرواية جنوب شرق القاهرة، والمحاطة كمثيلاتها بأسوار منيعة تحول دون دخولها إلا لأصحاب الامتياز من أصحاب القوة والنفوذ. وساكنو هذه المدن – داخل السور – يتمتعون بكل المزايا ويمارسون على الآخرين كافة أنواع الظلم والاستبداد في أشكاله السافرة والمقنّعة. هذا التصوير لمدن خيالية يتراسل مع الواقع المعيش في معظم بلاد العالم من خلال تجمعات سكنية فاخرة تحيطها الأسوار، ويحميها أمن خاص من دخول المتطفلين. لكن السور هنا لم يعد حامياً للمدينة بقدر ما أصبح عازلاً بالمعنى الاجتماعي والنفسي والثقافي، وعلامة على العزلة والانقطاع عن سائر الناس.

كذلك يبدو أن صرخة الاحتجاج رد فعل منتظر يستدعي لحظة تاريخية مجيدة هي ثورة يناير (٢٠١١)، ويستدعي في مواضع محددة من الرواية تياراً ناقداً للمسارات التي آلت إليها الثورة الواعدة بيوتوبيا التغيير والتحديث والنهضة، وإخفاقها في تحقيق أهدافها، بل ورجوع القوى القديمة للسيطرة على الواقع وبقاء «البدائيين» أو عموم الناس في موقعهم خارج السور.



رواية «مدن السور»

غير أن الرواية تستشرف أيضاً حداثة جديدة قادمة، تتضمن عملية إعادة إحياء واعية وانتقائية تجاوز مفهوم «موت الإنسان» الذي ظهر مع الحركة البنيوية واستمر بعدها. وقد رصد الباحثون في مجالات علم النفس والعلوم الاجتماعية والنقد، منذ بداية التسعينيات من القرن العشرين عودة الاهتمام بالنزعة الإنسانية والتجربة الإنسانية ودلالاتها، وتفاعل الوعي مع العالم الخارجي والإشكاليات الوجودية التي تظهر نتيجة تغير السياقات الاجتماعية والثقافية. ويرى الباحثون في مجال «بعد ما بعد الحداثة»، أن صورة الذات الإنسانية التي بدأت في الظهور مجدداً في الدراسات الفلسفية والاجتماعية، لا تتطابق مع صورة الذات النرجسية المتضخمة التي جسدتها الحداثة. إنها ذات تموضع نفسها في شبكة من العلاقات المتبادلة مع الذوات الأخرى، كما عبر هابرماس عن ذلك في فلسفته النقدية التواصلية.

إن التقدم التكنولوجي المذهل، بقدر ما يتيح التحكم في حياة الناس ومصائرهم ومشاعرهم، فإنه يتيح أيضاً نوعاً من المهارات التواصلية التقنية، منها مثلاً القدرة على التمويه، بحيث يتبين أن ما تم تدميره هو صورة مصنوعة للأهرامات وليس الأهرامات نفسها، إذ قاد عملية التمويه خبراء يدركون أن الهرم «ليس

أفادت الكاتبة من تحول التقنيات والجماليات في الرواية الجديدة معتمدة على ذكائها الإبداعي

بناء.. إنه رمز لا يمكن محوه من جينات أي مصري». كذلك أمكن الحفاظ على صور ذهنية لشخصيات مقاومة لتيار الهيمنة العام، ووثائق تاريخية وشرائط مرئية يمكن استعادتها وفك شيفرتها، برغم غياب أصحابها ومحو آثارهم المحفوظة في مراحل تاريخية مختلفة، فآدم الراوي الأساسي – لا تخفى طبعاً دلالة الاسم– وهو أيضاً عالم شاب عبقري، يستدعي صورة ذهنية، احتفظ بها الأثير لمن وهبوا حياتهم بحثاً عن نار المعرفة وإهدائها للبشر، ابتداء من أسطورة بروميثيوس اليونانية، ومروراً بتحوت إله الحكمة والمعرفة المقدس، الذي علم المصريين الكتابة والحساب، (الفراعنة هم الذين جعلوا بداية السنة لديهم تبدأ بشهر توت، أي تحوت تبجيلاً لما يمثله)، وليس انتهاء بالمعرفة الصوفية وشعارها» من ذاق عرف». وحتى بعد اختفاء آدم، فإن المعلومات تظل محفوظة لأجيال تالية، تعمل على الإعداد لثورة عارمة تعم الكوكب. هكذا تنجح جهود مقاومة الطمس المتعمد لذاكرة التاريخ، ويستمر النضال والمقاومة والتطلع أيضاً إلى عالم مختلف برغم كل شيء.

أما ميرا، الساردة الأساسية، فتمثل الثقافة العميقة القادرة على اكتشاف المشترك في الحضارة الإنسانية على تنوعها، وكذلك المشترك في المعاناة الإنسانية. وعلى المستوى التقني الروائي، تمثل ميرا عودة الاهتمام بالشخصية القصصية بوصفها ذاتاً حقيقية، وليست مجرد كائن من ورق أو تركيب خيالي، وهو ملمح آخر في الاتجاه الروائي العالمي، الذي أخذ يتبلور بعد خفوت تيار ما بعد الحداثة في الأدب.

وسواء تعمدت الكاتبة الإفادة من تحول تقنيات وجماليات الرواية الجديدة في العالم، أو أن ذكاءها الإبداعي قد هداها إلى توجيه حركة الشخصية الروائية المتخيلة لبحث جوانب التجربة الإنسانية وطبيعة المواقف الوجودية داخل إطار العمل الروائي الفانتازي، فإن ميرا في كل الأحوال– ومن ورائها الكاتبة المضمرة – ترفض تعطيل الفاعلية الإنسانية حتى في ذلك الزمن غير المرئي، حيث يعيش الإنسان الرقمي. ميرا تمثل إذاً النزعة الإنسانية وتجذب إليها آدم زميلها في العمل العلمي المتفوق الذي يقومان به في «القبو» تحت إشراف العالم الأكبر، إلى جانب مجموعة مختارة من العلماء النوابغ. وكذلك فإن ميرا هي المحرض على رفض التحكم التكنولوجي، الذي يلغي المشاعر الإنسانية ويطمس تراث البشرية.

كذلك تكتسب شخصية ميرا، دلالة خاصة، فاسمها الحقيقي «ميريت حابي» وهو اسم فرعوني قديم يؤكد الهوية التي حاول «الغوفيون» طمسها طوال الوقت. وميرا أيضاً هي التي تكتشف حقيقة صادمة حول محاولات البشر منذ ثورة تاهيتي، أنجح ثورة للعبيد في التاريخ ، وثورة سبارتاكوس إلى ثورة الزنج ومن بعدها ثورات الشعوب في التاريخ المعروف، فتقول: «منذ بدء الخليقة تدور في دورة واحدة نتقدم للأمام ثم نعود ركضاً إلى الخلف مرات».

تتميز الرواية ببناء فني مركب ينطوي على خبرة عميقة بفنون السرد والقدرة على إبداع مناوشات سردية مبتكرة، تفضي إلى تشويق القارئ وحفزه على المشاركة في إنتاج الدلالة الكلية للنص، المتحدية للمألوف والجاهز القريب على السطح. إذ يبدأ حوار القارئ مع النص منذ إعلان الصوت السردي الممثل للكاتبة – المؤلف المضمر– في مفتتح الكتاب أن تقسيم الرواية «تقسيم غير معروف» يبدأ ربما بالفصل الألف، ثم يليه الفصل الثاني بعد الألف، تليه فصول تتخذ حركة حرة في زمن «غير معلوم». سيجد القارئ أن حركة الزمن قد تنطلق إلى الأمام وقد تعود إلى الخلف، مستعيدة أزمنة سابقة أو مستشرفة أزمنة لاحقة، مازجة بين الواقعي والعجائبي، المرجعي والتخييلي بحسب انطلاق الخيال وفق خطة سردية، يحتفظ بها ذلك المؤلف المضمر– قناع الكاتبة – بدون أن يظهر مباشرة، لكنه يوحي/ توحي بامتلاك قدرة كلية على تحريك الأحداث، وامتلاك رؤية بعينها للعالم.

تظهر أطراف من هذه الرؤية في شواهد نصية، تتمثل في اختيار المقتبسات المتصدرة لأقسام العمل ووحداته السردية، وتبدأ بالإهداء

أجواء الرواية تقترب مما كتبه جورج أورويل في روايته (١٩٨٤) عن المجتمع الشمولي المعلب

تمثل صرخة احتجاج واقعية إنسانية تنطلق من عالم خيالي بخصوصية مصرية



ندوة أدبية لمناقشة رواية «حدس السور»

الموجه إلى قارئ مجهول، والموقع باسم هالة البدري، تقول: «أكتب لتقرأ، ربما تعرفني»، إضافة إلى مقتبسات أخرى تراوح بين سقراط ونازك الملائكة وعيسى مخلوف ومحمود درويش وفرويد وبورخيس وأحمد عبد المعطي حجازي ولوركا وحمدة خميس. هذه الأصوات المستدعاة من خارج النص، تحضر بوصفها عينة ممثلة للتواصل بين الفضاء العمومي الذي شارك فيه هؤلاء بأدبهم وفكرهم وعاشوه في واقع الحياة من ناحية، وذلك العالم الفانتازي المتشكل من إبداع الخيال من ناحية أخرى. يجمعهم هنا الصوت السردي الممثل للمؤلف الضمني، وكأنه صوت الذاكرة الثقافية التي تستقي من مخزونها الثقافي العتيق والعريق والمعاصر معاً، ما يجعل لرحلة الإنسان في الحياة الدنيا، منذ آدم أول البشر إلى آدم الشخصية الروائية في «مدن السور»، معنى يليق بآدمية هذا الإنسان.

كذلك يعلن هذا الصوت السردي نفسه عن حضوره في ختام الرواية، حيث تقترح الكاتبة أربع نهايات محتملة للنص، كما تعلن غياب فصل أخير للرواية لتظل مفتوحة على احتمالات مرصودة، وأخرى تتشكل أثناء القراءة وبعدها.

وعلى الرغم من قدرة الكاتبة على الاحتفاظ معظم الأحيان بالمسافة السردية المناسبة بين صوت المؤلف المضمر والشخصيات الروائية، التي تتشكل بحسب الإطار الثقافي والتكنولوجي المستقبلي، والزمان غير المعرّف، والمكان الذي يتسع باتساع سطح الكوكب وباطنه أيضاً في من يلوذون بـ «القبو»، فإنه يحدث أحياناً اختلاط في أصوات الشخصيات الرئيسية والفرعية، وفي الحوار الذي يتخذ في بعض المواضع شكلاً مسرحياً أو يدور بين شخوص روائية لا أسماء ولا ملامح شخصية لها، فيما تحمل الإشارة إليها رموزاً مثل «ق ٢» و«ب ٣» و«ن ١»، كما تتداخل أحياناً الضمائر السردية أو يتم الانتقال المفاجئ من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، دون سبب واضح. ولعل بعض هذا الالتباس يعود إلى اختيار الكاتبة مستوى لغوياً موحداً في السرد، لا يشتمل على تعدد الخلفيات الثقافية لساكني هذه المدن، واللهجات الاجتماعية المتصورة التي يمكن أن تشتمل عليها مدن الخيال العلمي الفانتازي المقدمة هنا.

كذلك فإن هذا التوحيد الأسلوبي على مستوى لغة الحكي، يتنافى مع المغامرة المتقدمة التي تستكشف آفاقاً رحبة، من حيث الموضوع غير المألوف، ومن حيث الشكل الذي يشتمل على تنوع التقنيات السردية المفارقة للشكل الروائي التقليدي. وكأن الكاتبة اختارت، أن تولي عنايتها لسلاسة الحكي ولغة التوصيل المناسبة للعدد الأكبر من القراء، دون الدخول في مغامرة أسلوبية تستكشف إمكانات لغوية غير اعتيادية للتعبير عن موضوع غير اعتيادي. وبعيداً عن مغامرة لغوية كانت منتظرة، احتفظ السرد بسلاسته وتشويقه ومتعته المعرفية والجمالية اللافتة.

كذلك لا يخلو النص من فكاهة لاذعة وسخرية مبطنة في وجود تقدم علمي مذهل ينحرف عن مساره، ليسقط «الفوقيون» في حفرة ابتدعوها حين انساقوا وراء التلاعب بالجينات لإنتاج الأفضل والأقدر. وكان شر البليّة ما يضحك، حين تكتشف السيدة الفوقية، ذات البهاء الفوقي، اختفاء أعضائها التناسلية بدون أمل في استعادتها. كذلك يكشف السرد في استطراد شائق وساخر وممتع في ذاته عن فضيحة انهيار مجد الراقص الأرجنتيني الفذ سانتياجو، الذي كان يظن أنه امتلك موهبة طبيعية معجزة، قبل أن يتبين أنه معدل وراثياً بطلب من أبويه المتكتمين على الأمر.

إن الجمع بين الخطوط السردية المتناثرة، التي يتداخل فيها الواقعي والعلمي والفانتازيا العجائبي في فضاء تخييلي واحد متجانس رغم تشعبه وذلك في سلاسة وحرفيّة مدهشة، إنما يفتح الرواية على رؤية لا تقاوم قتامة المشهد بالفن الذي هو «أداة تمرد» فحسب، بل بالانحياز أيضاً إلى العقول الاستثنائية الباحثة عن المعرفة في كل زمان ومكان، والتي تحتضن روح الثورة وترصد تصاعد ردود الأفعال الشعبية التي لم يراهن عليها «الفوقيون» إيذاناً بسقوط أقنعتهم الزائفة وبتحطم سورهم المنيع.



من مؤلفاتها

ترصد أثر التقدم التكنولوجي المذهل وقدرته على التحكم في حياة الناس ومصائرهم ومشاعرهم



نجوى بركات

أيقظ الأدب الإسباني من غفوته

الروائي خافيير ماریاس وروائعه الروائية

مولود عام (١٩٥١) من والدٍ تعرّض لخيانة صديق له فاضطر إلى اللجوء إلى الولايات المتحدة الأمريكية، هرباً من اضطهاد الدكتاتور الإسباني فرانكو وأتباعه. إنه الروائي الإسباني المعروف، خافيير ماریاس، الذي تُرجمت أعماله إلى أكثر من (٤٠) لغة ونال عدداً مهماً من الجوائز الأدبية الرفيعة، هو الذي باشر حياته المهنية عاملاً في السينما، إلى جانب ابتدائه بنشر رواياته في مطلع السبعينيات.

بعد أربع روايات، جاء دور روايته الخامسة، «الرجل العاطفي»، التي نشرت بعد انتهاء الحقبة الفرانكية وانقضاء العصر الذهبي للرواية الأمريكية– اللاتينية، فشرَعت أمامه أبواب جديدة تلتها ترجمات إلى لغات أخرى. في نهاية القرن العشرين، صدرت له أعمالٌ روائية رفعته إلى مصاف كبار الكتّاب الإسبان المعروفين عالمياً، وعلى رأسها «رواية أوكسفورد»، التي حازت جائزة مدينة برشلونة، و«قلب أبيض جداً» جائزة النقد والجائزة الدولية Impac في دبلن، و«غداً في المعركة، فكّري بي» جائزة فيمينا الفرنسية للأدب الأجنبي، وغيرها. في القرن الواحد والعشرين، أي بعد نحو أربعين عاما على بداياته وصدور عشر روايات له، بلغ نجمُ الكاتبِ الإسباني، الذي قيل إنه أيقظ الأدب الإسباني من كبوته، الذروة مع ثلاثيته الرائعة «وجهك غداً» وما تبعها من أعمال أخرى مثل «كما الحب». هكذا بات من الأدباء العالميين الذين تتمّ المراهنة على أسمائهم كل عام، ضمن قائمة المرشحين لنيل جائزة نوبل للآداب.

قد تكون رواية «حيوات مكتوبة» التي نُشرت عام (١٩٩٢)، هي أكثر الروايات إفصاحاً عما يتيح الولوج إلى عوالم ماریاس الخاصة، حيث نراه يعمد إلى تناول كتّاب من الماضي يقوم بتحويلهم إلى شخصيات روائية. وقد تكون معظم أعماله وكأنها مبنية تبعاً لرسم بياني موحّد: شيء من النزعة المأساوية الإسبانية تلوح في خلفيتها الحربُ الأهلية، التاريخ، الشكّ والخيانة، ممزوجة بطريقة ساحرة بشيء من الانضباط والبرودة في معالجة المصائر الفردية والأسرار والحب والزواج. تلك هي حال روايته الأخيرة «مهما صعبت البداية» التي تصف لنا مدريد وكأنها في عيد، هذا في الظاهر فقط.

تبدأ الرواية مع شخصية الشاب خوان دي فيري (٢٣ عاماً) الذي يعمل لأول مرة في حياته، سكرتيراً خاصاً لدى المخرج وكاتب السيناريو المعروف إدواردو موريال. بعد ذلك، سيتعرّف خوان إلى زوجة إدواردو الجميلة الغريبة السلوك بياتريز، ومن ثم إلى الأصدقاء المقربين لهذا الأخير، الذي فتح أمامه من دون دراية أو عن غير عمد، باباً يطلّ

نجح من خلال تحكمه بالبصري والسمعي في وصف مشاهد مذهلة تتالت فيها الاعترافات والبوح بالأسرار والملاحقات

على حياته الحميمة وعلى ذكرياته. الشاب خوان المعجب جداً والمسحور كلية بشخصية المخرج، سيكتشف تدريجيا أن هذا الديكور البرّاق المكوّن من حياة زوجية ناجحة وحياة اجتماعية صاخبة، يخفي في كواليسه الخلفية كراهية كبيرة يكنّها الرجل لزوجته. ما هو السبب وأين تراها تختفي بياتريز تلك أثناء مشاويرها الطويلة في المدينة دونما وجهة محددة؟ ومن هو الدكتور فان فيختان، صديق العائلة القديم الذي يروى عنه الكثير، والشيء وضده؟

على مدى أكثر من (٦٠٠) صفحة، سوف يلعب الراوي دور محقق يحاول كشف الحقائق المستترة، أو بالأحرى دور جاسوس غصباً عنه وبرغم احتقاره وكرهه لأدائه هكذا دور: «كان المكان ينضح برائحة اليمين المتطرّف، الناشط والعازم بشكل استثنائي في تلك السنوات؛ لقد كان في السلطة لأكثر من سبعة وثلاثين عاماً، وما عاد فيها إلا منذ خمس سنوات، لقد كنا نعرفه جيداً جداً، ذاك النتن...». والراوي الجاسوس إذا صح التعبير، سينجح في إثارة حشرية القارئ، إذ لن يني هذا الأخير يتساءل معه عما تراه يكون قد حدث بين المخرج وزوجته لكي يتخاصما ويتكارها بهذه الحدّة، فيما هما يتابعان العيش تحت السقف نفسه، ولا يتمكنان من الافتراق عن بعضهما بعضاً ولو لثوانٍ (كان الطلاق ممنوعاً في إسبانيا في ١٩٨٠). أيضاً، ما هو ذلك السرّ الكبير والمخيف الذي يغطي صديقَ الزوجين، طبيب الأطفال النفسي، الفرانكي والانتهازي، الذي يبدو مستخفياً أكثر منه تائباً؟

من خلال قدرته الهائلة على التحكم بالبصري والسمعي في آن، يبرع خافيير ماریاس في وصف مشاهد مذهلة تتالى فيها الملاحقات، الاعترافات، اللقاءات الحميمة، البوح بالأسرار، بحيث يصبح الإطار الخاص كما العام، الحميم كما الجماعي، الذي تلا مرحلة فرانكو، هو الموضوع المركزي، أكثر منه التحقيق الذي يجريه الشاب لسبر أغوار هذه العلاقة الزوجية غير الاعتيادية. «خلال سنوات عديدة، تم ارتكاب عدد من الأعمال الشائنة، إلا أننا تمكنّا من التعايش مع مرتكبيها، حتى إن بعضهم قدّم إلينا خدمات. وسوف يتوجب علينا أن نعيش معهم حتى مماتنا جميعاً، حينها سنشعر بأننا مُعفَون حيال بعضنا البعض ولن يسعى بعد ذلك أحد إلى مطاردتهم».

في معظم روايات ماریاس، تتخذ عباراتٌ مثل (الخيانة والغدر والريبة) معاني محورية يقوم عليها السردُ ويتماهى معها، ولا ريب أن المنفى الإلزامي الذي أجبر عليه أبوه وقد تعرّض لخيانة أحد أصدقائه، هو وراء الصدمة التي دفعته إلى الكتابة وإلى الرجوع دوماً إلى مواضيعه الرئيسية: استحالة منح الثقة وتعاظم الريبة – «كثرةٌ من الحيوات ترتكز إلى الغش أو إلى الخطأ» – ، الإحساس أمام العار والذنب، الألغاز التي لا تحلّ بقدر ما تنفلش وتتشظى، وأخيراً الانتحار.

على هذه الموضوعات، يُلقى السردُ كغلالة متماوجة تتخذ أشكالاً متغايرة كلما تحرّكت الشخصيات أو تقدمت الأحداث، حتى ليشعر القارئ بأنه مدعوّ للتقدّم فوق بقاع من الرمال المتحركة. فالشخصيات تتردّد في قول ما لديها، وإن فعلت، فلكي تتراجع غارقةً في الصمت من جديد. لذا ترى القارئ متماهياً مع الراوي الذي يحاول انتزاع نتفَ اعترافٍ من هنا، ونصفَ حقائق من هناك. «الحقيقة أمرٌ نضعه بين قوسين خلال الحياة». ومما يزيد الرمالَ المتحركة خطورة على القارئ، جملُ الاستطراد التي تصنع أسلوب ماریاس وتثريه، حتى ليشعر القارئ في بعض الأحيان أنها تقتحم عليه موضوعه. بيد أنها، ما إن تختفي أو تندر، حتى يجري لاهثاً مطالباً بالمزيد منها. هكذا، في مكان ما من الرواية، يستطرد خافيير ماریاس قائلاً:

«يستمتع البعض بأن يخون، يحتال، يدّعي، ويُظهر مقدرة هائلة على الصبر في نسج شباكه. بإمكانه أن يعيش الحاضر الذي يطول ويطول، فيما عينه مثبتة على مستقبل غير واضح قد يحصل حينما يحصل، أو ربما فقط حين يقرر هو نفسه أن عليه أخيراً التحوّل إلى حاضر، ثم، مباشرة إثر ذلك، إلى ماض».

ترجمت أعماله إلى أكثر من (٤٠) لغة ونال عدداً من الجوائز الأدبية الرفيعة المهمة

روايته «حيوات مكتوبة» هي أكثر الروايات إفصاحاً عما يتيح الولوج إلى عوالمه الخاصة

معظم روايات ماریاس تتكئ على معاني الخيانة والغدر والريبة التي يقوم عليها السرد

من رواد الحدس الصادق

علي أحمد باكثير

مسيرة حافلة بالإبداع الشعري والمسرحي


د. بهيجة إدلبي

تأخذك الحيرة وأنت تبحث عن مدخل للحديث عن مبدع، أقل ما يقال عنه إنه عبقرية إبداعية استدرجته الكلمة إلى فضاءاتها المختلفة، فاتخذ منها إيقاعاً لوجوده، يرسخ فعل الذات في الكشف والحلم والتأويل. توسل الإبداع وسيلة وغاية فكان وسيلته للكشف والبصيرة والحفر في عتمة الذات وعتمة الواقع، كما كان غايته في تأصيل الإبداع في الذات والوجود، وتأصيل فعله في الإصلاح الاجتماعي والسياسي والإنساني، لأنه من المؤمنين بفاعلية الرسالة الإبداعية في ترسيخ إيقاعية الحوار الإنساني، ليصبح الإبداع لديه بأجناسه المختلفة استجابة لعقيدة الالتزام، التي كانت راسخة في ذاته فكراً وسلوكاً وإبداعاً.


علي أحمد باكثير

كان الشعر اختباره الأكبر، والأوسع الذي تأصلت عليه الذات في نشأتها الأولى في حضرموت، فتشربت روحه قوافيه ومعانيه، قديماً وحديثاً، ليضع ذاته أمام مرآتين من مراياه الأكثر جلاء في زحمة المرايا، والأكثر انتباهاً لماهية الإبداع المستجيبة لابتكار الذات، فاختبر ذاته أمام مرآة المتنبي، التي وسعت في ذاته روح التمرد والثورة وروح الكشف عن إيقاعية اللغة وأسرارها في ابتكار الصوت الشعري، وتحولاته في مشهد الوجود، ومرآة أحمد شوقي، التي كانت تأويلاً معاصراً لمرآة المتنبي، فأيقظت في ذاته مسارات جديدة للقصيدة العربية، كما أيقظت في ذاته حس المغامرة في قراءة التاريخ والأسطورة، وتنبهه الى اختبار طاقته الشعرية في أشكال جديدة أكثر انسجاماً مع ذاته ومواقفه، ورؤيته لمستقبل القصيدة.

وإذا كان للمرآة الأولى عبقرية التفرد، التي صقلت موهبته، فإن المرآة الثانية حركت في التجربة الشعرية لديه نزعة التحول بالشعر من الذاتية إلى الموضوعية، حين استدرج مسرحياته الشعرية، فاستيقظ في ذاته السؤال: «كيف يمكن للشعر أن يكون ذا مجال واسع في الحياة حين يخرج على نطاق ذاتية قائله إلى عالم فسيح يتسع لكل قصة في التاريخ أو حدث من الأحداث». فكان الجواب استجابة لفعل الكتابة، حيث نهضت رغبته في محاكاة هذا الفن، فكتب أولى مسرحياته الشعرية «همام أو في عاصفة الأحقاف» لتكون فاتحة التوسل بالمسرح الشعري لتأصيل فن المسرح في الذات، ولأن الرغبة كانت أوسع من وقتها، كان لا بد من الاطلاع على هذا الفن ومساراته ومبدعيه كي تتعمق الأصالة كما تتعمق المعاصرة في الذات، حيث بدأت في هذه المرحلة مرحلة التأصيل الأكثر استجابة للتجديد، وللابتكار، فاطلع على عبقرية شكسبير حين درس الأدب الإنكليزي في مصر، فإذا به يكتشف مسارات

جديدة لفعل الكتابة لتغير هذه الدراسة، كما يقول، من نظرته لمفهوم الأدب كله، فأخذ يعيد النظر في المقاييس الأدبية التي كانت متوصلة في ذاته، لأنه كان يطمح إلى أن يوسع هذه الرؤية على خلفية الأفق الواسع للإبداع.

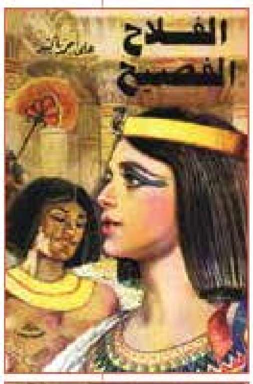
فعلي أحمد باكثير كان يختبر طاقته الإبداعية في مختبرين: مختبر الشعر، ومختبر المسرح، فحقق في ذلك تحولاً في الشكل المسرحي كما حقق تحولاً في الشكل الشعري لديه، وهذا ما يمكن ملاحظته في ترجمته لفصل من مسرحية (روميو وجولييت) التي اختبر فيها طاقة التحول الشعري، فكتبها بطريقة الشعر المرسل ليكون رائداً في هذا المجال، وليرسخ هذه الريادة في مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي). ولم يمنعه الشغف بالشعر كطاقة في الكشف وبالمسرح كطاقة للتغير، من أن يحاول اختبار طاقته في أجناس أخرى، فأنجز في الرواية التاريخية العديد من الروايات (سيرة شجاع، الفارس الجميل، ليلة النهر، وا إسلاماه، سلامة القس). ليؤصل خلالها الاتجاه الإسلامي في الرواية العربية التاريخية، كما أصل مفهومه لقراءة التاريخ عبر بصيرة إبداعية مختلفة، حيث تعمقت هذه القراءة للتاريخ في إنجازه المسرحي الذي كاد يطغى على إنجازاته الشعرية والروائية، لأنه كان مختبراً واسعاً للشعر والسرد في تجربة باكثير، فأنجز عشرات المسرحيات الشعرية والنثرية الطويلة والقصيرة، السياسية والتاريخية والأسطورية والاجتماعية، ليرسخ ريادته في كتابة الثلاثية المسرحية (الدودة والثعبان، أحلام نابليون، مأساة زينب) والملحمة المسرحية (ملحمة عمر) في (١٩) جزءاً. كما كان أول من كتب المسرحية التسجيلية وقسم المسرحية إلى قسمين في مسرحية (شيلوك الجديد).

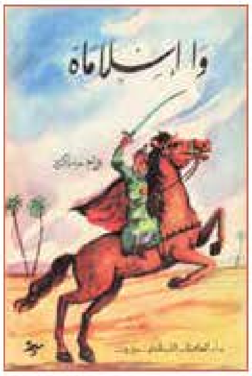
ومن يقرأ كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية) يدرك تلك الطاقة الابداعية التي اختبرها في تجاربه المسرحية، كما يدرك ذلك الوعي النقدي والفني في رؤية باكثير للفن المسرحي، كما يدرك تلك الثقافة الموسوعية التي وسعت لديه أفق التجريب وأفق الابتكار في هذا الفن، فالكتاب إلى جانب كونه شكلاً من أشكال الأدب السيرذاتي، فيما يخص التجربة الذاتية المسرحية، كان أيضاً كتاباً نقدياً تطبيقياً للمسرح، مارسخ باكثير كناقد مسرحي ليس في قراءة تجاربه الذاتية فحسب، وإنما في وعيه النقدي في قراءة تجارب من المسرح العالمي، وإعادة كتابته لبعض تلك المسرحيات برؤية مختلفة متصلة بقضايا وطنه وأمته العربية والإسلامية.

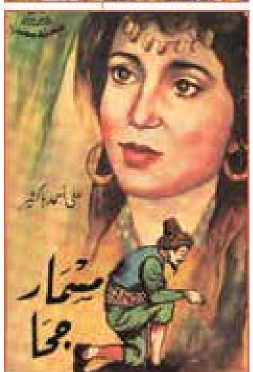
وعلى هذه الخلفية من الوعي الفني؛ عالج باكثير موضوعاته المتصلة بالقومية العربية، مستدرجاً التاريخ والأسطورة عبر إسقاطات عميقة على واقع الأمة العربية، حيث استقرأ التاريخ بعين الحاضر من أجل أن يجد السبيل للخروج بالأمة من مأزقها التاريخي، لأنه كان يتخذ من القومية العربية منبعاً لإلهامه الأول ليجد في التاريخ ضالته في بعث القيم والمثل العليا، التي ينبغي أن تستنير الأمة العربية بها في جهادها من أجل التحرر والاستقلال، وفي كفاحها لبناء مستقبل مجيد يليق بماضيها المجيد.

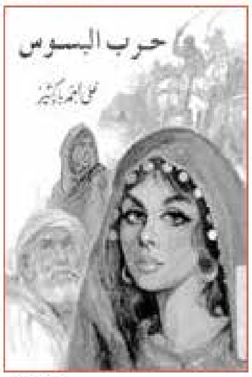
لقد كان باكثير في كل إنجازه الإبداعي، وفي مختلف الأجناس التي كتب فيها، مكافحاً من أجل تخليص الأمة مما يهددها من الأخطار الخارجية، إلى جانب تخليصها من الأخطار الداخلية، فكان كفاحه على مسارين: مسار تحرير الأمة، ومسار إصلاح حالها من الداخل، حيث يرى «أن الإصلاح الاجتماعي يجب أن يكون أساساً للإصلاح السياسي، وأن الأمة لا يستقيم تحررها ولا يرجى له الدوام والبقاء ما لم تكن مستندة إلى مجتمع سليم».

ولاشك أن هذه المسيرة الحافلة بالإبداع والريادات، تحفظ لباكثير مكانة مرموقة في عالم الإبداع، وعلى الخصوص في فن المسرح، وكما يقول عنه د.حلمي محمد القاعود: «كان علي أحمد باكثير من ذلك الطراز الذي لا يخافت بصوته الإسلامي، ولا يساوم على تصوره الإيماني، وكان في الوقت نفسه رائداً من رواد أدب الحدس الصادق، وهو الأدب الذي يستشرف المستقبل، من خلال الماضي والحاضر، فكان سابقاً عصره، وكان غريباً في زمانه، لأنه رأى ما لم يره غيره، أو رآه غيره وسكت عنه، فقد رأى ولم يسكت، ولكل هذا، فإن باكثير عاش محنة التفرد والتميز والريادة والمكاشفة». ليكون بجدارة حاملاً لواء الريادة في الشعر والمسرح، بما أوتي من طاقة إبداعية فائقة.





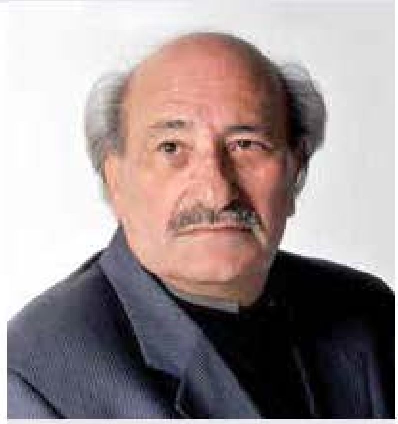




من مؤلفاته

الإبداع بأجناسه المختلفة استجابة لعقيدته والتزامه فكراً وسلوكاً

ثقافته الموسوعية وسعت لديه أفق التجريب والوعي النقدي الفني



المنصف المزغني

أدرك أن الناقد يمكن أن يكون مبدعاً

توفيق بكار

عاشق للأدب مخلص للفصحى

-١-

لم يكن دكتوراً وعزف عن هذه الشهادة العلمية، أو رأى نفسه غنيّاً عنها، فقد درس في باريس وعاد إلى بلاده بشهادة التبريز، وكان أصدقاؤه الشرقيون من أهل الجامعة والإبداع ينادونه رغماً عنه: دكتور توفيق بكار. قضى عمره مخلصاً للأدب عاشقاً للنصوص الأدبية المؤسسة لجمال الفصحى من شعر قديم وحديث ومقامة وقص ورواية ومسرح..

بعد تسعين عاماً غادر الرجل الذي لا أحد تجرأ فوصفه بالشيخ، لا لأنه لم يلبس لحية بيضاء، ولم يتوكأ على عكاز، فقد مرض في آخر أيامه، ولم يقعده التداوي المزمن عن النشاط والتواصل مع الناس، وطوال حياته كان حاضر الذهن، ومتأنياً في مواقفه، فلم يشاهده أحد وهو يصرخ، ولكنه، في مواقف الاحتجاج كان يتعجب بعينيه الخضراوين اللتين تحكيان صمته العميق اللافت، وبهما كان يضحك أو يسخر.

لم يترك الجامعة التونسية، ولكن الجامعة التي بناها مع غيره نَفَساً نَفَساً لم تدافع عنه عندما بلغ سن التقاعد، فلم ينجز النظام التونسي معه عقداً للتدريس بعد الستين، واستغنت الجامعة عن ابنها، والحال أن أهل الفكر والفن والعلم لا يتقاعدون لأن سن التقاعد العادي لديهم يوافق زمن الحصاد وثمار الخبرة. وسافر بكار إلى فرنسا للتدريس، وأتعبته رحلات الذهاب والإياب بين تونس وفرنسا، حيث بات يدرّس وكأنه يرجع لباريس ديْناً أكاديمياً قديماً أو سلفة علمية عالقة.

وبعد، فماذا تبقى من توفيق بكار (١٩٢٧- ٢٠١٧)؟ وما هو درسه؟ وما هي مواهبه التي لم يشاركه فيها إلا القليل النادر من أبناء جيله تونسياً وعربياً، وجعلت منه ناقداً استثنائياً؟

مغامرة الجامعي الوقور

درج أغلب أساتذة الجامعة التونسيين على اعتبار الجامعة صومعة النسك الأكاديمي، والأستاذ عندهم، يعطي الدرس والعلم، ويرسم مسافة بينه وبين الطلاب، ولا يختلط بالشارع الثقافي والوسط الأدبي، واعتبر الشارع الثقافي هامشياً ولا يرقى إلى أن يحتلّ موقع المركز.

لقد كان الأستاذ الجامعي القادم بالشهادات العلمية من بلاد المستعمر الفرنسي باريس، (هذه التي كانت الرحم الذي تبلور فيه فكر طه حسين النقدي) ينأى بنفسه عن الاختلاط بالأوساط الأدبية، ويعتبرها محض مغامرة لا يجني منها نفعاً علمياً، بل إن الجلوس مع الطلاب أو العناصر الفاعلة أو الهامشية في الساحة الثقافية، يُذْهِبُ الوقار عن الجامعي الرزين الذي يكاد يشبه قاضي البصرة، الذي أورد الجاحظ سيرة هيبته المضحكة وقصته مع الذبابة في «الحيوان».

الموهبة الشارعية

وكان توفيق بكار ورفيق دربه الأستاذ اللامع والشاعر الحداثي صالح القرمادي (١٩٣٠ -١٩٨٢)، هما الأستاذان الأكثر تحركاً وتحريكاً واستشرافاً لإشراقات الساحة الثقافية والصحافية والإعلامية، ولم يكن بكار يجلس في المقاهي الراقية فقط، بل كان يرتاد المقاهي الشعبية ويحبها، ويرى فيها صخب الحياة، ويسمع فيها أغنية الوجود الحي، ويرى الدراما المباشرة، ولعله كان يسعى إلى اقتفاء آثار الكاتب التونسي الشاب علي الدعاجي (١٩٠٩-١٩٤٩) الذي خلّف قصصاً ومسرحيات ومئات الأزجال والأغنيات والمسرحيات الإذاعية، التي انعكست فيها صورة تونس الاجتماعية والفكرية خلال النصف الأول من القرن الماضي. وهذا ما يفسر حرص توفيق بكار على جمع أعمال الدعاجي الكاملة، وتدوينها وتحقيقها، وترجمة بعضها إلى الفرنسية وهو جهد يحكي عناية هذا الجامعي بالهامشي. وهذه موهبة لم تتوفر في أكثر أساتذة الجامعة.

الموهبة التربوية

طلاب توفيق بكار، صنفان مرئي ولا مرئي، حاضر في مدارج الجامعة، وغائب يسمع بالأستاذ وتحاليله للنصوص الأدبية من خارج الجامعة، ولا يراه، وكان طلابه يروّجون عنه صورة الناقد الذي يدعوهم إلى التأمل في النصوص، والتأني في استقبال المناهج الأوروبية، ومدارس النقد الأدبي، ومعرفة طبيعة النص العربي، الذي يتجاوز المحطات التي وصل إليها النقد الأوروبي ومدارسه الحديثة.

من هذا المنطلق لم يكن بكار، في مجالسه يرطن بالكلمات الفخمة ذات الطنين الفرنسي، والتي يسعى المترجمون إلى تعريبها، فقد كان الأستاذ مطلعاً على المناهج الحديثة، يقرأ نصوصها المؤسسة، ويعرف منابعها،

وجدلية إنتاجها التاريخية، فلا يأخذها كما هي، ولا يرفضها، ولا يقبل بشروطها، ولكنه يلحُّ على تنسيبها، فهذا الاستيعاب هو جهد الناقد الموهوب، الذي يريد أن يكون ذاته لا أن يكون غيره فيردد، مثل الببغاء، نشيد المناهج وهو لا يدري إلى أين يمكن أن تمضي به! وماذا يستطيع الناقد أن ينجز بهذه الأدوات النقدية، فهي أدوات ليس إلا، وما هي بلعبة أو محفوظة مثل ألفية ابن مالك. ولأنه أستاذ موهوب فقد كان طلابه يتوزعون، وينتشرون، من داخل كلية الآداب، ومن خارجها، ومن أولئك الذين كانوا يودون لو كان بكار هو أستاذهم والمشرف على أطاريحهم الجامعية.

موهبة التحريك الثقافي

كان يعرف الساحة الثقافية بأسمائها القديمة والجديدة، كما كان يقيس كيف يمكن للنشاط الثقافي ان يتحرّك في انسجام، وجمال، ويجعل الجامعة تهتم بالشارع الثقافي، وهذه المعرفة هي ما يمكن أن أسميه بموهبة الترشيح الكاستينج (Casting) وهو فن إسناد الأدوار للممثلين بما ينسجم مع طبيعة الدور وملامح الشخص، وقدرته على حب الدور وتقمصه.

في هذا الباب، أقام بكّار مجالس نقدية للتأمل في التجارب الشعرية والقصصية، ونادى لها نقاداً شباناً جامعيين وعصاميين، ودعاهم للتحاور حول هذه النصوص المتطلعة إلى تأسيس أدب تونسي جديد، وكانت الساحة الثقافية تتجمع حول هذه المجالس لأسباب، من أبرزها هو أن الذي يشرف عليها هو: توفيق بكار، وفي هذا الباب أيضاً، ومن هذا المنطلق أشرف على سلسلة «عيون المعاصرة» التي أسسها سنة (١٩٧٩)، مع صاحب «دار الجنوب» الناشر المثقف محمد المصمودي، وكان دور بكار حاسماً في تحريك هذه السلسلة التي بدأها بمؤلفات الكاتب التونسي محمد المسعدي، والكاتب السوداني الطيب صالح، ونشر لكتاب عرب آخرين وكتاب تونسيين شبان على مدار أربعة عقود . وكانت «عيون المعاصرة» تعتمد على نصوص أدبية تحتاج إلى تقديم حرّ غير ملزم بمنهج محدد سوى التفاعل مع هذه النصوص، كما أن النصوص تستوجب رساماً يتفاعل مع مضمونها، فينجز رسوماً خاصة بها، وكان بكار، يرشح الرسامين الذين يعرف أسلوبهم لرسم غلاف الروايات وبعض الرسوم الداخلية بما يتناسب ومناخ الرواية الدرامي. فهو، يعرف الرسامين ويحضر معارضهم، ويقدم لهم ويكتب نصوصاً حول لوحاتهم، وهذا أمر لا يتأتى إلا لناقد منفتح وكثير المواهب.

موهبة صناعة المحاضرة

وللناقد توفيق بكار موهبة النظر وإعادة النظر مرات في النصوص التي يعاشرها، وهو يقلبها على وجوه عدة، حتى إنه يكتب النص النقدي ويشطبه ويعيد بناءه في الذاكرة (شأن أسلوب الكاتب الأعمى)، وحين ينتهي النص من الإنشاء كان يحفظ نص محاضرته حرفياً، وجملة جملة، استهلالاً، وتقديماً، وتأخيراً، واستطراداً، وتساؤلاً، مع ما يستوجب هذا من وقف هنا، وتعجب وصمت، وشد انتباه، ومحاضراته كانت تخَلّق الأذن المتنبهة بما يخلق صمت الحضور.

وكانت شروح بكار، الشهيرة لقصيدة «المغتسلة» لأبي نواس، أو «المقامة المضيرية» لبديع الزمان الهمذاني، أو «الأسد والأرنب» لابن المقفع، وغيرها من النصوص، هي متعة جمالية خالصة جعلت بعض طلابه العشاق يحفظون مقاطع من محاضراته، وكأنها أغنية، أو قصيدة. وخلال المحاضرة يحس المستمع أن الأستاذ يرتجل، والحال أنه لا شيء من هذا الوهم، فالنص المنطوق متماهٍ مع النص المكتوب، ويمكن للمستمع أن يستمع إلى المحاضرة «المرتجلة»، فلا يجد فارقاً بين ما يقرأ وما سبق له أن سمع.

درس بكار الكبير

كان توفيق بكار يرى ما لم يره أبناء جيله، فقد أدرك أن المعرفة لا بد أن تكون ممهورة بالانخراط الحي في النسيج الثقافي والاجتماعي، وأن المناهج ليست ترديداً ببغاوياً للمناهج الأوروبية فهي أدوات عمل، لشرح النص الأدبي وفهم آليات صناعته، وليس دستوراً مستورداً نطبقه بحذافيره على واقع نصي أدبي مغاير، وليست هذه المناهج منطاداً نهبط به على النصوص، مهما كانت طبيعة الأرض الأدبية التي انغرس فيها كل نص.

بل إن أكبر درس تركه توفيق بكار، هو أن الناقد يمكن أن يكون مبدعاً، ومحركاً للهمم الإبداعية، وساعتها يفعل ما يفعله المبدعون من الروائيين والشعراء، حين يقلبون الطاولة على قارئ مطمئن.

ساهم في إشراقات الساحة الثقافية والصحافية والإعلامية التونسية

مثّل جهد الناقد الموهوب فأنجز أدواته النقدية وموهبته التربوية

يسعى إلى أن تصبح المعرفة ممهورة بالانخراط الحي في النسيج الثقافي والاجتماعي

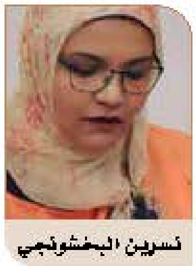


تعد واحدة من أهم الكاتبات الأرجنتينيات

كلاوديا بينيرو:

رواياتي لا تنفصل عن المجتمع الذي أعيشه

ولدت الكاتبة الأرجنتينية كلاوديا بينيرو عام (١٩٦٠)، بدأت حياتها العملية محاسبة ثم انتقلت للعمل في الصحافة، ثم تفرغت للكتابة الإبداعية وصدرت روايتها الأولى «كلي لك» عام (٢٠٠٦). تعد بينيرو حالياً أحد أهم كتاب الأرجنتين وأكثرهم ترجمة، حيث ترجمت رواياتها إلى عدة لغات كان آخرها اللغة العربية. نالت العديد من الجوائز العالمية وتحولت روايتها «أرامل الخميس» إلى فيلم سينمائي، تعتمد رواياتها على تشريح المجتمع الأرجنتيني من خلال قصص تشويقية، وتقول إن الموت هو أحد أعمدة أعمالها.



نسرين البخشونجي

روايتي الأولى تصور دور الأب في تربية أولاده في عصر يختلف عن أفكاره

بعد الشهرة أصبح لدي قراء مخلصون لا يمكنني نشر ما لا يليق بهم

التقينا الكاتبة الأرجنتينية كلاوديا بينيرو وكان معها هذا الحوار..

- كتابك «شيوعي بالملابس الداخلية» فلاش باك لطفولتك، ما الذي دفعك إلى مشاركة ذكرياتك مع القراء؟ وكيف تجاوبت مع ردود الفعل؟

– عن نفسي، ما إن أشرع في الكتابة حتى يختفي أي مجال للقرارات. فعملية الكتابة عندي لا تبدأ بفكرة مجردة، كالطفولة مثلاً، وإنما تبدأ بصورة.. أتخيل الصورة، فإذا استقرت في مخيلتي واكتسبت عناصرها الوضوح الكافي، أدرك أن وراءها قصة ما، وأبدأ في تتبع الخيوط حتى أصل إليها. وفي حالة رواية «شيوعي بالملابس الداخلية»، كانت لهذه الصورة علاقة بذكرى شخصية، لذا خرج الكتاب في صورة سيرة ذاتية. أعتقد أنها رواية عن الأب في المقام الأول، وذلك موضوع تناوله كثير من الكتاب. في الحقيقة، كان تجاوب القراء مع هذا العمل مفاجئاً لي شخصياً. لقد راسلني الكثيرون، لا للحديث عن الرواية فحسب، بل لإخباري أيضاً بتجاربهم الشخصية مع آبائهم خلال مرحلة المراهقة، تحت ظل تلك الزعامة العسكرية الديكتاتورية.

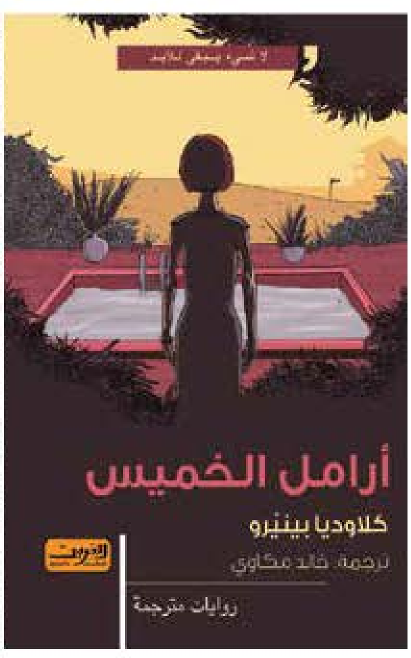
- الكتابة في أدب الجريمة عملية صعبة، متى بدأ اهتمامك بهذا النوع من الأدب؟

– لطالما استهوتني الكتابة في أدب الجريمة.. أعني بذلك أنها لم تكن قراراً مسبقاً، لقد بدأت كتابة الرواية، فإذا بحادثة قتل في المنتصف، وألغاز وبحث عن الحقيقة، لينتهي بها الحال إلى رواية عن سود البشرة والشرطة. إن ما يجذبني حقيقة هو متعة صياغة الحبكة المشوقة، وأخلاقية بنية السرد البوليسية: عليك الانطلاق في بحثك عن الحقيقة، حتى لو لن تجدها أبداً.

- «أرامل ليلة الخميس» هي الرواية الثانية المنشورة لك بعد روايتك «كلي لك» التي وصلت إلى القائمة النهائية لجائزة بلانيتا الأرجنتينية، هل تخبريننا بالمزيد عن الفترة التي سبقت كتابتك «أرامل الخميس»؟

– في الحقيقة، الشهرة التي حققتها «كلي لك» سمحت لي بالوصول إلى شريحة أكبر من القراء. ثم جاءت «أرامل الخميس»، التي فازت بجائزة كلارين للرواية. كنت أكتب قبل رواية الأرامل في عزلة، أتلمس طريقي بقلق نحو النشر. لكن الأمر اختلف بعدها، فقرأها الكثيرون، وصار طريقي إلى القراء معبداً. لم يعد قلقي الآن متعلقاً بقدرتي على نشر أعمالي، بل بالتحرير، فلدي اليوم قراء مخلصون، لا يمكنني نشر ما لا يليق بهم. وأرى أني محظوظة بالمحررين الذين أعمل معهم، وأثق بأن اهتمامهم بأعمالي لا يقل عن اهتمامي الشخصي بها.





من كتبها المترجمة للعربية


لقاء مع قرائها

- دائماً ما تتعرضين للقوى الاجتماعية التي تقوض المجتمع الأرجنتيني، عبر كتابة تشويقية ونفسية، حتى أصبح يشار إليك باعتبارك «السيدة هيتشكوك».

– أجد صعوبة في كتابة قصة منفصلة عن المجتمع الذي أعيش فيه، ولكي أتحدث عما يجري لشخصياتي، علي التحدث عن هذا المجتمع. إن لرواياتي صلة وطيدة بهذا المكان وهذه اللحظة الراهنة.

- كتب خوسيه سارامجو عن «أرامل ليلة الخميس»: «إنها رواية رشيقة كتبت بلغة مناسبة للموضوع تماماً، تمارس تشريحاً قاسياً لمجتمع آخذ في التحلل»، ماذا كان شعورك حينما بلغك ذلك؟

– إن مجرد قراءة سارامجو لروايتي كفيل بإثارة مشاعري. وكان وصولها إلى القائمة النهائية بالنسبة إلي أمراً غير متوقع تماماً، وهو إنجاز كان له أكبر الأثر في مسيرتي ككاتبة. لقد احتفظت بالورقة التي دون عليها سارامجو هذه العبارة لتضاف إلى الغلاف الخلفي للرواية. إنها أحد أثمن كنوزي.

- «أرامل ليلة الخميس» هي أكثر ما ترجم من رواياتك، وكان آخرها ترجمة إلى العربية، أخبريني بالمزيد عن شعورك تجاه ذلك النجاح الكبير؟

– أنا ممتنة بشدة لهذه الرواية، فقد أتاحت لي الانتشار داخل وخارج بلادي. ففي داخل الأرجنتين وحدها، قرأها أكثر من نصف مليون قارئ، ولاتزال تقرأ حتى اليوم، بعد إحدى عشرة سنة من صدور طبعتها الأولى. ولقد زرت عدداً من المدارس الثانوية التي أضافتها ضمن مقرراتها الدراسية.

- أنت إحدى أكثر الروائيين الأرجنتينيين ترجمة، ما شعورك تجاه بلوغ تأثيرك في أشخاص من ثقافات وأعمار مختلفة؟

– لا تختلف الرواية عن رسالة نضعها في زجاجة ثم نلقي بها في البحر على أمل عثور أحدهم عليها وقراءة ما في داخلها. إن ترجمة أعمالي إلى هذا العدد الكبير من اللغات يثير سعادتي، فذلك يسمح للزجاجة بالإبحار في مياه جديدة والوصول إلى أماكن بعيدة. إن الاستماع إلى قرائي في البلاد البعيدة ومعرفة الطريقة التي استقبلت بها هذه الرواية في ثقافات أخرى لهو أمر شديد الإمتاع. ولقد كشف لي ذلك أن هناك عديداً من الجسور التي تصل بيننا نحن البشر، مهما بعدت المسافات.

- قلت في أحد لقاءاتك إن رواياتك تنتمي إلى الكتابة الاجتماعية أكثر منها إلى أدب الجريمة، وبالرغم من ذلك تعتبر الجريمة أحد الموضوعات الرئيسة التي تستعينين بها في رواياتك؟

– أفضل وصفها بقصص عن الموتى، لا أدب جريمة. الموت هو الموضوع الرئيس في أعمالي، كما هي الحال في حياتنا جميعاً. الموت إدراك لمحدوديتنا، وهو موضوع يجذبني ويقلقني. فما قد يبدو كجريمة في كثير من رواياتي، يتضح في نهاية الأمر أنه لم يكن كذلك. قد تكون وفاة، قد يكون لغزاً، لا يلزم أن يكون جريمة دوماً.

أشاد خوسيه ساراماجو بروايتي «أرامل ليلة الخميس» وهو أمر غير متوقع بالنسبة إلي

أجد صعوبة في كتابة قصة منفصلة عن المجتمع الذي أعيش فيه

الرواية أشبه بالرسالة التي نضعها في زجاجة ونلقي بها في عرض البحر على أمل عثور أحدهم عليها وقراءتها

• هلا أخبرتنا بالمزيد عن فكرة كتابك «أصحاب الكرة»؟

– يضم هذا الكتاب مختارات، نصوص قصصية لكتاب أرجنتينيين عظماء. والفكرة التي تجمع بين جميع النصوص هي كرة القدم. اتصل بي أحد الناشرين خلال كأس العالم الأخير وطلب مني اختيار كاتبات على استعداد للكتابة عن كرة القدم. أنهيت المكالمة، ثم كتبت إحدى القصص وبعدها افتتاحية الكتاب. يستخدم مصطلح «صاحب الكرة» في الأرجنتين للإشارة إلى من يتولى قضية ما، من لديه القوة لوضع قواعد أمر ما. فلو أنك أقمت مباراة كرة قدم وكنت «صاحب الكرة»، يصبح بإمكانك وضع القواعد وتسيير المباراة كيفما يحلو لك، حتى إن لم تكن أمهر اللاعبين. وهذا هو المعنى الذي يرمي إليه العنوان، كما يشير إلى الإهمال التاريخي للمرأة في المجالات الرياضية.

• هل تقرئين مراجعات القراء لكتبك على موقع جودريدز أو أي مدونات أخرى؟

– بعضها فقط، كما أقرأ بعض المراجعات المنشورة في الإعلام الورقي. لا أقوم بذلك وفق معايير معينة، بل بشكل عشوائي.

• ليست الكتابة للأطفال والصغار بالمهمة اليسيرة، خاصة في الحياة العصرية، هلا أخبرتنا بالمزيد عن تجربتك في الكتابة للطفل؟

– كتبت كثيراً للقراء الصغار حينما كان أطفالي في سنواتهم الأولى. أفادني ذلك كثيراً. كنت أفكر في نوعية القصص التي ستنال إعجابهم.

• «سر الشقراوات» رواية غير منشورة إلا أنها كانت ضمن روايات القائمة النهائية لجائزة الابتسامة العمودية، لماذا؟

– في هذه المسابقة لا تنشر إلا أعمال الفائز. حاولت حينئذ نشرها في دار نشر أخرى، لكن دور النشر لم تتخذ أي خطوات على أرض الواقع، برغم موافقتهم عليها، وهذه كانت نهاية قصتها معي.

أما اليوم، فلا أستطع نشرها دون تصحيح جزء كبير منها، وهو ما لا أملك الوقت الكافي له. إنها أول ما كتبت، ولاشك أنها مليئة بالأخطاء.

• فزت بالعديد من الجوائز المحلية والعالمية، كيف تقيمين ذلك؟

– بعيداً عن المجاملات، تشكل الجوائز بالنسبة إلي فرصاً.. فهي تتيح لي الوصول إلى قراء جدد، أو الترجمة إلى لغات أخرى، كما يزيد ذلك من احتمالية قبول دار النشر مخطوطة روايتي الجديدة. لكن المستقبل يعتمد على ما يفعله المرء عقب تسلم الجائزة، أقصد المجهود الذي يلي ذلك.

• ما الموضوعات التي تستفز إبداعك؟

– هناك موضوعات حاضرة باستمرار في كتاباتي، مثل: الموت، والخيانة، والنفاق، والاحتجاز. لكن الإلهام، مثلما قلت من قبل، يكمن في هذه الصورة التي تأتي في ظروف غامضة، وتعجز– كما هي الحال مع الأحلام– عن معرفة مصدرها.

• ما مشروعك الأدبي الجديد؟

– رواية صغيرة مشوقة، تدور أحداثها في عالم السياسة، وهناك شخص ميت، لكنني لا أعتبرها أدب جريمة، بالرغم من أن ذلك ما سيقال عنها بكل تأكيد.



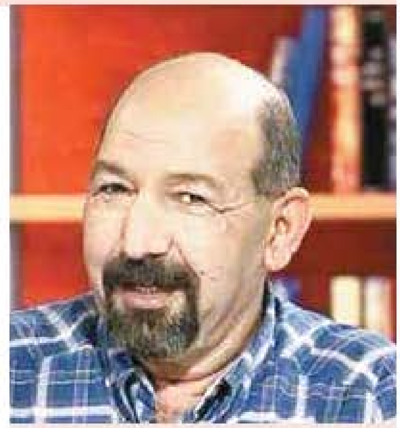
كلاوديا بينيرو

مشروع الكتابة لا يبدأ عندي بفكرة وإنما بصورة تبدو في مخيلتي

روايتي «كلي لك» سمحت لي بالوصول إلى أكبر شريحة من القراء في الأرجنتين



من مؤلفاتها



سعيد بن كراد

الربيع بين محطتي الإقلاع.. والتوقف

درويش يحضر الزمن رديفاً للموت الآتي بإصرار

لا شيء يستثير في النفس الحيرة والخوف والرهبة أكثر مما يفعله الزمن، فهو ثابت في الوجود الإنساني، «فنحن في الزمن»، ولكنه يستعصي على الضبط الموضوعي. وحدها التجربة داخله، كما تتم في الوعي لا في التتابع البارد لليالي والفصول، يمكن أن تجعله قابلاً للقياس والعد. فمن خلال هذه التجربة تُصبح الزمنية قابلة للتمدد في تفاصيل الحياة خارج جوهر وهمي لا أحد يدرك كنهه.

«فالوعي دفق منسجم»، كما يقول برغسون، إنه يحتضن «المدة» منه ويُسربها إلى الداخل النفسي، لكي تصبح مرئية في الإدراك الحسي حين تتجسد في ما يحيط بالذات ويخلق حميميتها، ففي هذا التجسد يُمثّل الزمن في الحياة ذكريات وأحلاماً وترجياً وتأسياً وحنيناً وندماً، بل يكون هو التقدم والانتكاس والسرمد والحين والدهر الذي يهلكنا جميعاً.

ووفق خصوصيات هذه التجربة الزمنية، صاغ محمود درويش مجموعة كبيرة من قصائده التي ضمتها دواوينه الثلاثة الأخيرة حيث يحضر الزمن رديفاً للموت الآتي بإصرار. فالثابت في كل هذه القصائد هو تمثيل مشخص لعدوى الزمان في الوجود، كما هو في «الذات» و«المرآة» و«الكؤوس الفارغة» والرؤية «من خلف الزجاج» و«المشاة المسرعين» «حيث يَرى ولا يُرى». إنه في الزمنية حين لا يُرى، وخارجها حين يُسقط الكون أمامه موضوعاً لتأمل خاصيته الأساس المقابلة بين البداية والنهاية: «البداية خلفنا وأمامنا سحب تبشر بالشتاء»، إن البداية لا تُحتسب، وما يأتي بعدها تستوعبه المتعة في الجسد والربيع في الطبيعة، النهاية وحدها قابلة للوصف، لأنها خارج الفعل «مهما قلت الأحلام». «مشيت ما يكفي لأعرف أين يُبتدأ الخريف». إنه خريف في العمر وفي الطبيعة تؤكده «السرعة القصوى» حيث لا مجال للتمهل، إنه إيذان بالانحدار نحو المجهول، «فالطريق»، درب الحياة، فيه البداية والمنتصف والنهاية؛ إنه يقود الجسد نحو التلاشي: «يحملني وأحمله أسأله لماذا السرعة القصوى، تمهل أيها الفرس المحمل بالفصول».

ومن خلال هذا التقابل وحده يمكن أن نعرف شيئاً عن زمن يتسلل إلى الوصف والسرد والتذكر والسير في الطريق وحيداً حيث «لا حق له في التلف للوراء» والعودة إلى زمن ولى، «ووددت لو عدت من لألاء نجمتنا إلى شبيهي في بستان موعده». فالأمام وحده ثابت، أما التوقف، فوهم: «هل وصلت أم انفصلت عن الطريق»: قلق النهاية واستيهامات الوصول، الكائن من أجل المستقبل المنظور مزهواً بشبابه؟ أم «قلق الموت» في الخريف؟ ومن خلال هذا التقابل تنتشر الذات كما هي في ذاتها في «لحظات» امتثالاً لأمر الموت، كما يتجلى في التحلل المتواصل للأشياء.

> من خلال التقابل ندرك الزمن المتسلل إلى الوصف والسرد والتذكير والسير وحيداً

> مجّد الألم من خلال بسط تفوق وقوة سلطة الذكريات ومحاصرتها ما تبقى من الربيع

إنه لا يتحسس الزمان في تفاصيل جسده، إنه يضعه في الأشياء والكائنات، ويضعه في السرعة والتمهل وفي الفصول وفي المظاهر. إنه لا يبكي زمنية ولت، وإنما يمجد الألم من خلال بسط سلطة أخرى تفوق في قوتها سلطة الذكريات، فالذكرى «حاضر الماضي» كما يقول القديس أوغيستينوس، حيث يصبح الذي ولى وحده مادة للوعي والرؤية والتأمل. نحن لا نمضي في هذا الزمن إلى الأمام، وإنما نعود فيه إلى ما كنا عليه. يتعلق الأمر بإحساس الذات بتحللها في تفاصيل الوصف الذي يقوده إلى امتلاك طبيعة من خلال الموت فيها: التعفن، في «حبة التفاح وآخر الرمان في الصيف الإضافي» (زمنية مستقطعة من عمر افتراضي). لقد نفد الكم المخصص له، ولكنه يصر على استعارة جزء منه كما يتجلى في بقايا الطبيعة في لحظات ذبولها. فالزمن فرس وطريق وشتاء وخريف، يحاصر ما تبقى من ربيع لا يُرى إلا في الذكريات: «ألا تزال بَقِيَّتي تكفي لينتصر الخياليُّ الخفيفُ على فَسَاد الواقعيِّ؟ ألا تزال غزالتي حبلى؟

يخلق الوصف، وهو سمة مركزية في قصائده، «المدة» المميزة، «مدة الحدث» و«مدة الأشياء» لكي تكون هي السبيل إلى خلق زمنية ثالثة هي التي تتسرب إلى الشعر، ومن خلالها يعيد الشاعر ترتيب الكون وفق ما يفعله الزمن فيه وما تصير عليه الكائنات والأشياء أمامه. بعبارة أخرى؛ إنه يعيش اللحظة كما هي في المعيش المباشر، لكي يخلق لحظته في الشعر، وهذا التوسط هو وسيلته الوحيدة لكي يمسك بمضمون التجربة الزمنية خارج إكراهات الدفق الموضوعي للزمن، فما يهرب من العين، وهو يتوغل في الزمن، تستعيده الكلمات في صور جديدة هي المعادل الفني لتجربة الموت الآتية. إنها زمنية من طبيعة مغايرة، ليست من وقائع التاريخ وليست استيهامات تخييل جامح، بل هي من طبيعة شعرية تمسك بالانفعال كما يتسرب إلى الأشياء ضمن علاقات لا تراها إلا ذات تُسقط نفسها على ما يأتيها من خارجها، إنها مرآة لا تعكس، بل تشخص الانفعال لكي يصبح قابلاً للإدراك.

إن اللحظة في تجربة الذات ليست كَمَّاً عددياً يوصف في ذاته، بل هي مادة الشعر ذاته و«مدته»، إننا نتوسل بالوصف لكي نمضي إلى قلب الأشياء وهي تنمو في الوجود وتضمحل من خلال صورة ما آلت إليه. لذلك لا يصف الشاعر ما فيها، بل يحولها إلى وعاء يستوعب السيرورة في الزمن: فما يتلاشى ويضمُر ويضمحل أمام العين؛ يستثير في الوجدان اللحظة الأولى، لحظة البداية بعنفها وقوتها وشبابها. لقد وصف موته «في الزمنية» عبر احتضار بطيء يتمثل في الكشف عن هشاشة الأشياء حوله، إنه يتصورها مودعة في زمنية كما هو اللحم في القدر، أو كما تتلاشى نضارة الجسد تحت سياط الزمن: «كبرنا، كم كبرنا والطريق إلى السماء طويلة».

ومن خلال ذلك كله، يُسقط النهاية على البداية، الربيع على الخريف، والنضارة على الذبول، والشباب على الكهولة، وانفلات الزمنية من هوى النفس ورغباتها في البقاء في «اللحظة» («الآن» الهوسيرلي الذي نحن غرقى فيه)، أي الفاصل بين الربيع والخريف: «مشيت ما يكفي لأعرف أين يبتدأ الخريف». إنه يتحاشى وصف الترهل في الجسد فيضعه في المحيط: إنه يضعه في النجم «لحظة الارتطام في السماء»، والفرس الذي تُسَيِّر فارساً والمسافر في الطريق.

إنه الخراب في النفس، ولكنه غير قابل للوصف، أو لا يمكن أن يكون في الشعر سوى استعارة لعالم يحتضن التلاشي الذي لا يتوقف «عشب هواء يابس، شوك، وصبار على سكك الحديد. هناك شكل الشيء في عبثية اللاشكل يمضغ ظله.. عدمٌ هناك موثق ومطوق بنقيضه ويمامتان تحلقان على سفينة غرفة مهجورة عند المحطة مثل وشم ذاب في جسد المكان». لا يمكن لهذا الدمار العنيف أن يكون إلا إذا كان حاصل زمنية هي ما يبرره وجود المحطة: محطة للإقلاع، حيث الربيع ومحطة للتوقف، حيث يبتدأ الخريف و«الطريق إلى السماء قريبة».

يتوغل في الزمن «حاضر الماضي» ويستعيد الكلمات في صورة جديدة تمثل المعادل الفني لزمنية مغايرة

أسقط النهاية على البداية والربيع على الخريف والنضارة على الذبول وانفلات النفس ورغبتها في البقاء

مازال في أوج تألقه الأدبي

علي أبوالريش:

تناولت شخصية زايد لأنها استثنائية

نهلت من جوهر بيئته الدينية وعمق الصحراء

فاطمة عطفة

في حضرة الإبداع يقف القارئ أو المستمع في جو من الدهشة اللطيفة والاكتشاف الممتع، خاصة عندما تكون أمام روائي كبير درس الفلسفة وغاص فيها بمحبة، وبدأ تجربته الأدبية بالشعر ثم انتقل إلى الرواية وارتقى في معارجها، ومازال في أوج العطاء والتألق. إنه الروائي الإماراتي علي أبو الريش، المسكون بصحراء الإمارات وأفلاجها ونخيل واحاتها وثراء تقاليد أبنائها، بقدر ما هو متعلق بتراث الأمة والفكر الإنساني المستنير والمتطلع إلى المستقبل دائماً. وهو مازال دائب البحث والتقصي عن كل بذرة خير وضياء..



(الشارقة الثقافية) كان لها هذا الحوار الممتع مع الروائي علي أبوالريش..

- نبدأ من ذاكرة المكان الأول وتأثيرات البيت والبيئة الحاضنة في تشكلك الأدبي.. فماذا تقول في ذلك؟

– لا شك أن الإنسان ابن بيئته، ولا يمكن أن يُنتزع من تربة انطلق منها وعاش على ترابها وترعرع من خلالها، لأنها تشكل في النهاية اللاشعور الجمعي لدى الكاتب، وأنا أعتقد أن أي كاتب لا يمكن أن يخرج منه إبداع حقيقي إلا إذا انطلق من بيئته ومن خلايا هذه البيئة، كما تحدث زينون.. بمعنى أن الإنسان يعطي ويبدع من خلال ذاته التي هي مرتبطة أساساً بواقعه الحياتي والمجتمعي. وأنا حاولت من خلال أعمالي الروائية أن أسلط الضوء على هذا الداخل المعتم، لأن في كل مذا هناك أرضاً مظلمة، يحاول الإنسان لكي يكون واقعياً أن يخرج من ذاته ويصبح مع الواقع، وهذه مشكلة حاول الوجوديون مثل سارتر، دي بوفوار، وكيركجارد، وغيرهم، أن يحلوها عندما تحدثوا عن الإنسان الفرد واستقلاليته عن الآخرين. ولا يعني هذا أن يكون منعزلاً، إنما يجب على الإنسان أن يحقق ذاته من ذاته، ليصبح منفرداً مستقلاً يعرف معنى الحرية، لأن الحرية لا تأتي من خلال الآخرين وإنما تأتي من خلال الذات. والإنسان يستطيع أن يبني حريته ليربط هذه العلاقة مع الآخر بصفاء وبهاء ونقاء، ومن دون شوائب.

- وماذا عن علاقة الإبداع بذات المبدع، خاصة في ما يتعلق بالألم والمعاناة التي تمر بحياة كل إنسان؟

– إن العمل الروائي الذي لا يتكئ على الذات هو عمل خارج الذات، هو عمل غير واقعي، هو عمل مسفّ كما أعتقد، لأن الذات الحقيقة هي التي تعبر عن هذا الداخل المأزوم بقضايا إنسانية متشابكة جداً. الإنسان لا يعاني مشكلات اجتماعية واقتصادية عادية، وإنما المشكلة الأهم هي المشكلة الوجودية التي يعانيها الإنسان، كلنا نعاني هذا المأزق.. ولذلك واجب على الرواية، كما هي جزء من المشكلة أساساً، أن تناقش الوجود من خلال الفردية قبل أن تكون من خلال الاجتماع البشري. أما أثر المعاناة؛ فأنا أعتقد أن كل عمل إبداعي يخرج من رحم الألم، ومن غير ألم لا يوجد إبداع حقيقي. كل الفلاسفة الذين قرأناهم واستقرأنا ما بين السطور أعمالهم الإبداعية الكبرى، هم أساساً فلاسفة ومبدعون عانوا الألم، منذ سقراط، هذا الإنسان الذي آمن بأن المعرفة هي الحق الذي يصل بالإنسان إلى ذاته، وقد قبل أن يشرب السم برضى لكي يحتفظ بالقيم والمبادئ الإنسانية العالية.

• تمتاز الإمارات بأكثر من معرض سنوي للكتاب، وأهمها أبوظبي والشارقة، كيف يرى الروائي أبوالريش دور هذه المعارض في الحياة الثقافية؟

– معارض الكتب ملتقى للأشخاص، وملتقى للكتب أيضاً. عندما نحتفي بمعرض الكتاب، سواء كان في أبوظبي أو في الشارقة، فنحن نحتفي بالكتاب، ونحتفي أيضاً بالإنسان، لأن هناك علاقة فطرية ما بين الكلمة والإنسان الذي بدأ يستكشف الوجود من خلال الكلمة، انطلاقاً من حبه للتعارف مع مكونات الطبيعة، حيث بدأ بالإشارة والإيماء، وكانت البداية الفطرية التي انطلق منها إلى البداية الأخرى الواقعية، من خلال المحايلة مع هذا الواقع، من خلال التعاطي مع الكائن الحي أيضاً، سواء كانت البحار أو الجبال أو الأشجار أو الطير، هذه كلها كائنات لها لغتها، ولازم على الإنسان الحقيقي والإنسان المبدع أن يؤمن بوحدة الوجود، ونحن جزء من هذا الكون. لو آمنا بهذا الشيء نستطيع أن نخلق عملاً إبداعياً في مجال المسرح أو الشعر أو الرواية أو غيرها من فنون الأدب، نستطيع أن نكون هذه الذات المتحدة مع العالم، وليس المتفردة، والمتقوقعة في زوايا الأرض، لأن الإنسان لا يجذبه إلا إذا مد يده لهذا الأفق الواسع، ليس من خلال المصابيح والأضواء، لأن إضاءة الداخل هي الأهم.

• ماذا عن دور الفلسفة عند علي أبوالريش وتأثيرها في إبداعاته؟ وهل الكاتب الذي يدرس الفلسفة تختلف أفكاره عن كاتب آخر؟

– أنا أؤمن إيماناً تاماً بأن أي مبدع لم يقرأ الفلسفة قراءة حب وليس قراءة ثقافة، لن يستطيع أن يقدم عملاً متكاملاً، يظل العمل



غلاف آخر مؤلفاته

المبدع الحقيقي ينطلق من بيئته التي تشكل اللاشعور الجمعي لديه

الإنسان لا يعاني مشكلات اجتماعية واقتصادية بقدر معاناته الوجودية



من أعماله



مبتوراً مثل الجنين الذي يخرج من أحشاء الأم ناقص التكوين. لذلك، أعتقد حتى ونحن نقرأ في تاريخ الفلسفة، نجد أن معظم الفلاسفة أدباء، من نيتشه إلى أفلاطون الذي كان شاعراً وتحول إلى فيلسوف، من خلال سقراط الذي حثه على الاتجاه لقراءة الفلسفة، مستفيداً من كتابة أعماله الشعرية، وأهمها العقل الصافي الذي استطاع أن يقدمه للعالم. لذلك، لا غنى لنا عن الفلسفة. وللأسف الشديد هناك شريحة من البشر تعتقد أن الفلسفة ضد الدين، فلذلك حاربوا الفلسفة وحاربوا الفلاسفة، ومنهم نيتشه، ومن فلاسفة المسلمين ابن رشد الذي نفي وأحرقت كتبه لأنه فيلسوف. وهذه طبعاً نتيجة لضيق الأفق وعدم الوعي، ولأننا من خلال الفلسفة نستطيع أن نتأمل في هذه المكونات الطبيعية، نتأملها ونفهمها بعمق، لأن فيها من الثيمة، وتضيف إلى المبدع بأن يفكر بإنسانيته وليس بحيوانيته، وهذه المعضلة الكبرى الذي نواجهها اليوم في الوطن العربي.

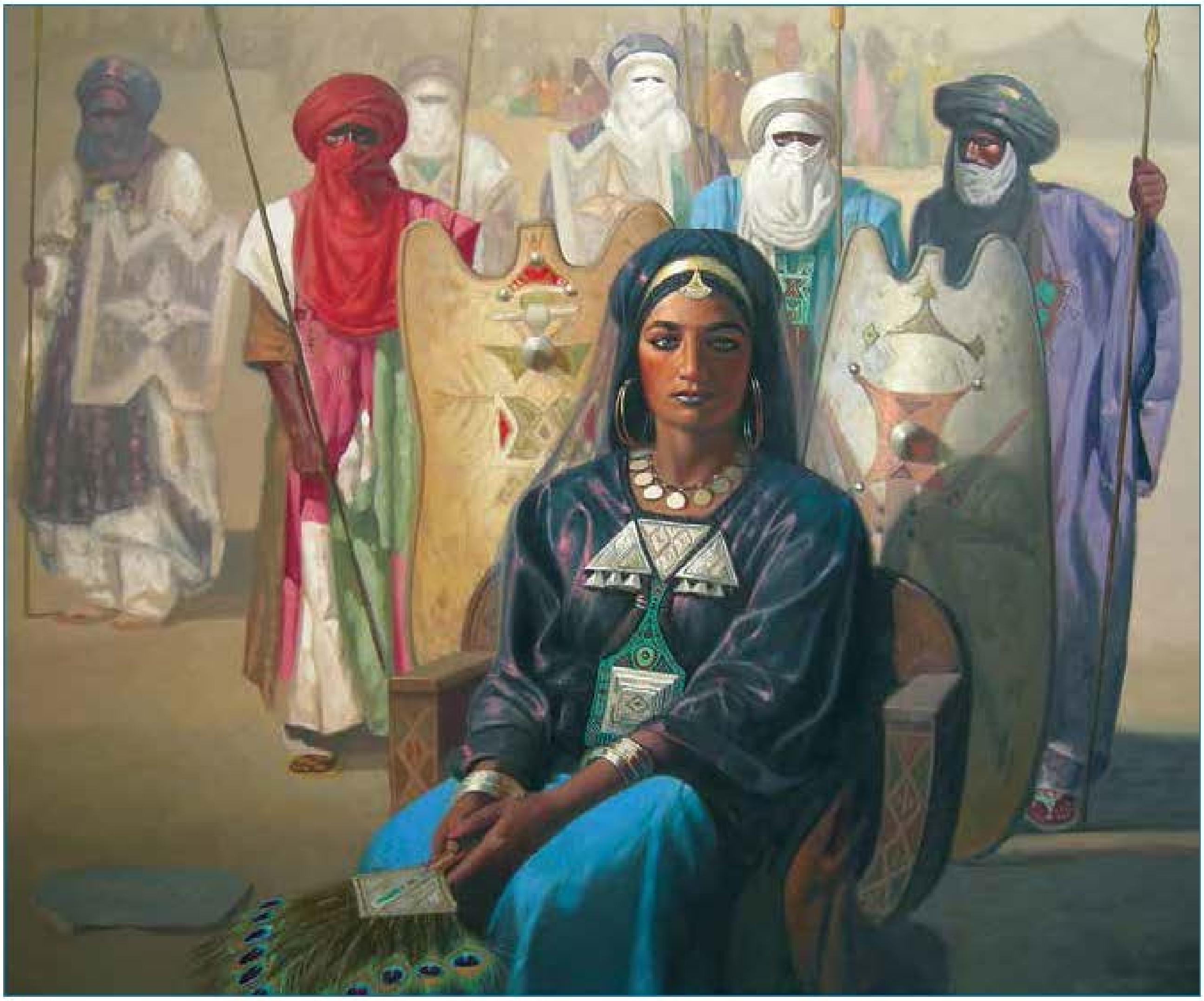
- في الختام نتوقف مع آخر مؤلفاتك «زايد الشخصية الاستثنائية».. كيف كان لقاء الروائي مع هذه الشخصية التاريخية التي أسست لبناء دولة عصرية وجعلت الإمارات في هذا المستوى العالمي؟

– تناولت شخصية الشيخ زايد، رحمه الله، لأنه شخصية غير عادية، بل هو شخصية استثنائية، والاقتراب من هذه الشخصية يجب أن يكون حذراً جداً، إضافة إلى عمق فهم هذه الشخصية، لأن حقيقة كل ما عمله زايد للإمارات وللوطن العربي لم يأت من نظريات، وإنما جاء بتجليات شخصية.. من أين استقى هذه التجليات؟ من خلال هذه الصحراء المعطاء، من خلال هذا الرمل الذهبي. الصحراء: الكثيرون يعتقدون أنها أرض جدباء، شاحبة قاحلة، بينما أنا أعتقد، وكما نعرف من الممارسة، أن ما تعطيه الصحراء أكثر مما تعطيه أي أرض زراعية. الصحراء تعطيك الأفق والعمق والحب، تعطيك الاقتراب أكثر فأكثر من هذا الرمل الذي أنت منه، وكل المعادن الموجودة بالرمل موجودة في جسد الإنسان. عندما نتحدث عن شخص الشيخ زايد، نحن نتحدث عن شخص استقى مفاهيم إماراتية من رافدين، أولاً أنه رجل خرج من بيت دين، ثانياً أنه خرج من عمق هذه الصحراء، وفي الحالتين هو خرج من الصفاء، ومن الرحاب والفضاء الواسع. لذلك، كل ما نجده من سلوكيات لهذا القائد، مرده أنه عاش مثلما تعيش الوردة في أي مكان، في منزل، أو حديقة، هو يعطي من غير شروط. الوردة كذلك، إن جاءها إنسان أعجمي أبيض أو أسود فقير أو غني، فهي تقدم رائحتها وعطرها، هذا هو الشيخ زايد. أنا استحضرت أفكار الكتاب من هذا الجانب، وقاربته من فلاسفة أقرب للمضمون الحياتي الذي عاشه الشيخ زايد، ومنهم أفلاطون صاحب كتاب «الجمهورية».

معارض الكتب في الإمارات ملتقى للكتاب والأدباء واحتفاء بالإنسان والمعرفة

الحرية لا تأتي من الآخرين بل من داخل الذات المرتبطة بواقعها الحياتي

ما تعطيه الصحراء أكثر مما تعطيه أي أرض زراعية الصحراء تعطيك الأفق والعمق والحب



ناصبة الخيام وملكة الطوارق

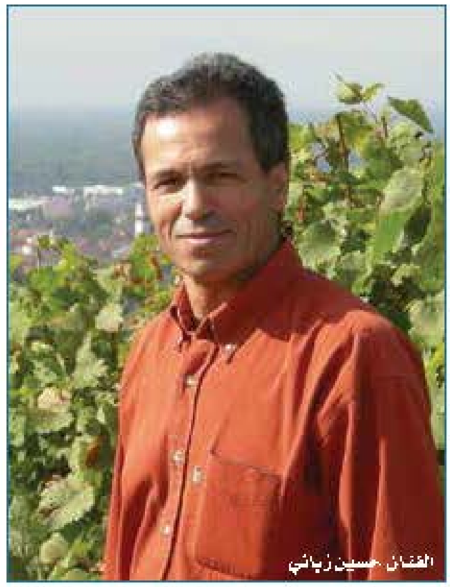
لوحة «تينهينان»

تروي لنا تاريخ شعبها بألوان حسين زياني

د. رضا عبد الحكيم

يصور الرسام حسين زياني، ملكة قبائل الطوارق التي حكمت في القرن الخامس الميلادي، وإليها يستند هؤلاء القوم في تنظيمهم الاجتماعي الذي يستمد السلطة، حتى الآن، من حكمة المرأة. تعرض هذه اللوحة تينهينان أشهر امرأة في تاريخ الأمازيغ، وقد أشار إليها العديد من المؤرّخين ومن بينهم ابن خلدون في بعض كتبه. ويعود الفضل إليها في توحيد قبائل الأمازيغ، وتأسيس أوّل مملكة لهم في الجبال تحت زعامتها.

هي الأم الروحية عند أصحاب اللثام الأزرق التي عرفت بالحكمة والدهاء فقادت شعب الأهقار



الفنان حسين زياني

ولد الرسّام حسين زيّاني في الجزائر قبل خمسين عاماً، عرف عنه الشغف برسم الطبيعة والموضوعات التاريخية، وأحياناً الفانتازية. كما رسم صوراً من تاريخ الجزائر، من أهمّها لوحة للأمير عبدالقادر الذي يوصف بأنه مؤسّس الجزائر الحديثة. ولوحات زيّاني يغلب عليها الأسلوب الواقعي، وبعضها يذكر بالرسم الاستشراقي ولوحات ديلاكروا.. سخّر زياني حياته لتطوير فنه وفرض أسلوبه، مازجاً بين الواقعية والواقعية المفرطة التي يمكن أن نلحظها في أعماله للوهلة الأولى من جهة، واللمسات التجريدية الواضحة في الخلفية من جهة أخرى.

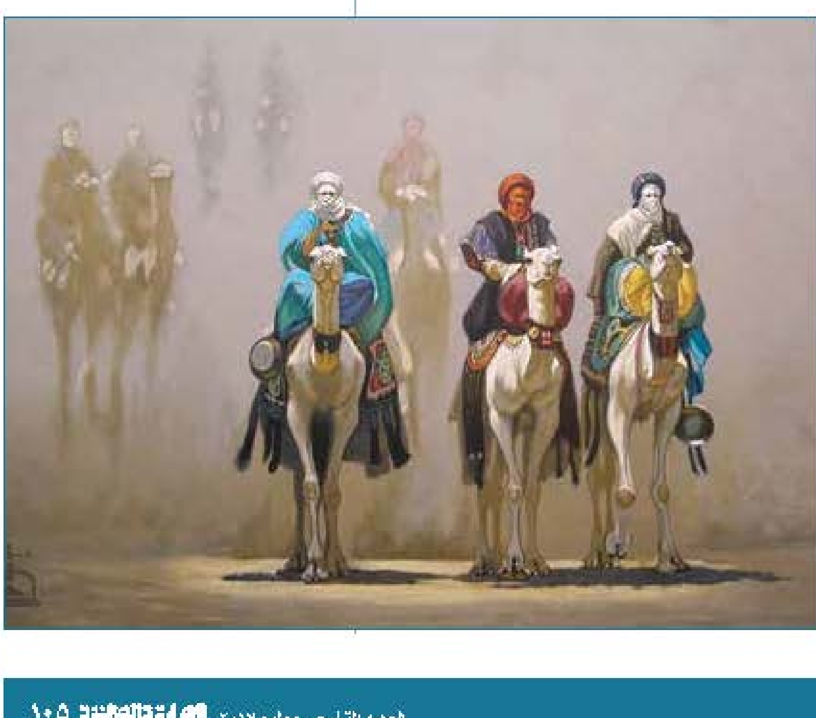
ولعل تفانيه في إبراز الدقائق في لوحاته، جعله يستحق التكريم بمنحة جوائز عالمية. فلوحته ملكة الطوارق المرسومة عام (٢٠٠٧م)، تنطق بقدرته المدهشة على التصوير الواقعي، والتوظيف الصحيح للظل والضوء؛ حتى إنه يتلاعب بمفردات الغبار ليضعنا في قلب اللوحة حيث تتبوأ الملكة «تينهينان» واجهة الصورة ناظرة إلينا وكأنها ستروي لنا تاريخ شعبها وسيرتها في الملك.

الطوارق هم الشعب الذي يستوطن الصحراء الكبرى، جنوبي الجزائر، وشمالي مالي، وشمالي النيجر، وجنوب غربي ليبيا، وشمالي بوركينا فاسو. وهم مسلمون يتحدثون اللغة الطارقية بلهجاتها الثلاث: (تماجق وتماشق وتماهق). إنهم أحفاد الجرمنت الذين استوطنوا الصحراء الكبرى جنوبي ليبيا وجنوبي الجزائر منذ آلاف السنين، ومازالت رسوماتهم باقية إلى يومنا هذا في كهوف جبال طاسيلي والهقار. وبعد دخول الإسلام المنطقة؛ تغيرت الأوضاع برمتها، فاتجه جزء من الجرمنت جنوباً نحو الصحراء، وجزء نحو الشمال صوب السفوح الجبلية الصالحة للزراعة، كما كان يضرب في النواحي الخصبة المحيطة بجبال أوراس، وفي الجهات الجنوبية والوسطى من الجزائر، وأوغلوا في مراكش، ونزلوا في الجزء الشرقي من جبال أطلس الكبرى، واستوطنوا ساحل المحيط الأطلسي حتى مصب نهر السنغال، ومنحنى نهر النيجر. وجاست قبائلهم صحراء المغرب القريبة من مراكش، في توزع اعتبر اضطرارياً، كان سببه معارضتهم للغزاة الرومان والوندال والبيزنطيين. وهكذا انقسم الأمازيغ إلى جزأين رئيسين: جزء في السهول الخصبة في الشمال، وجزء في الصحراء في الجنوب وهم الطوارق. أما نسب الطوارق من الأمازيغ (البربر)؛ فهو إلى صنهاجة، وقد قسم النسابة البربر إلى قسمين كبيرين: البرانس والبتر. ونسبت صنهاجة التي ينتمي إليها الطوارق إلى البرانس. والطوارق هم الشعب الأمازيغي الوحيد الذي حافظ على أبجدية تيفيناغ.

اختلف المؤرخون في تسمية الطوارق بهذا الاسم، فمن قائل إن سبب تسميتهم بالطوارق نسبة إلى طروقهم الصحراء وتوغلهم فيها، ومن قائل إن سبب التسمية هو انتسابهم إلى طارق بن زياد، ويحتمل أن تكون هذه الكلمة قد اشتقت من اسم الوادي الذي تسكن فيه قبائل الملثمين القريبة من العواصم المغربية في الشمال، وهو

أعماله يغلب عليها الأسلوب الواقعي وتذكر بالرسم الاستشراقي ولوحات ديلا كروا

يولي أهمية للألوان وتفاعلات الضوء والظل بذكاء فني متميز



وادي (درعة) الواقع جنوبي مراكش الذي يسمى بالطارقية (تاركا) وجمعها توارك، فأخذت هذه الكلمة من الكتابات الأوروبية التي نقلتها من المراجع العربية في غربي إفريقيا فكتبت باللغة العربية على شكلها الحالي (الطوارق) بإبدال التاء طاء.. ولقد كان للطوارق دور في نشر الإسلام عندما أسسوا دولة المرابطين في القرن الخامس الهجري، كما أسسوا مدينة تمبكتو التاريخية التي غدت من أكبر مراكز الإشعاع الحضاري والديني، ومركزاً فريداً من مراكز التجارة في المنطقة بأسرها.

الملكة «تينهينان» هي الأم الروحية للطوارق بتمنراست، اسمها يتداول بقوة وخاصة عند أصحاب اللثام الأزرق، والتي تشكل بالنسبة إليهم الأم الروحية، أو أمهم الأولى التي استقرت بمنطقة الأهقار حيث اكتشف الفرنسيون والأمريكان ضريحها وهيكلها العظمي سنة (١٩٢٥م). واستولى الفرنسيون على هيكلها العظمي، في حين اغتنمت الولايات المتحدة مجوهراتها، والمودعة حالياً بمتحف كاليفورنيا. يذكر أن الإدارة الإقليمية تقيم سنوياً مهرجاناً دولياً باسمها للتعريف بالطاقات السياحية والتاريخية لأبناء الأهقار، في انتظار استرجاع المجوهرات من كاليفورنيا والهيكل العظمي من فرنسا.

و«تينهينان» ملكة متفردة، فالأساطير والآثار تثبت أنها كانت تدافع عن أرضها وشعبها ضد الغزاة الآخرين من قبائل النيجر وموريتانيا الحالية وتشاد. وقد عرف عنها أنها صاحبة حكمة ودهاء، نصّبت ملكة بسبب إمكانياتها وقدراتها الخارقة للعادة. وتقول الروايات التاريخية بأن اسم تين هينان مركب من جزأين (تين + هينان) وهي لفظ من لهجة «التماهاك» القديمة وتعني بالعربية (ناصبة الخيام)، لذلك رجح المؤرخون أن تكون كثيرة السفر والترحال. ومازال الطوارق يحفظون صداها في ترحالهم وتجوالهم؛ ويحدث بعضهم بعضاً عن أسراب الغزلان كيف كانت تأمن لوجودها، وعن قطعان النوق كيف كانت تطمئن لحضورها. قدمت تينهينان ذات زمن من منطقة «تافيلالت» الواقعة بالجنوب الشرقي للمغرب الأقصى، ممتطية ناقتها البيضاء وبرفقة خادمتها «تاكامات» وعدد من العبيد لتستقر بقافلتها الصغيرة في منطقة «الأهقار» الجبلية و«الأهقار» كان يسكنها قوم «الأسبانن» المعروفون بخشونة طباعهم وخصوصية لباسهم المتشكل من جلود الحيوانات وبعبادتهم للطبيعة». ويروى أن

زياني أبرز في نظراتها الجسارة والنبل والاعتداد بالنفس كملكة وأناقتها اللافتة كامرأة



من أعمال حسين زياني

تينهينان استغلت جمالها لتسيطر به سياسياً على المنطقة وقتها، وحكمت عدداً كبيراً من القبائل، تنحدر منها جميع قبائل الطوارق الحالية في بلدان الصحراء الكبرى الإفريقية، كما تروي الروايات كثيراً عن شجاعتها وأوصافها الروحية ومشاعرها القلبية، وهي صفات جعلت سكان الأهقار ينصّبونها ملكة عليهم. ولعل على هذا الأساس نفهم سبب انتقال صفات النبل عن طريق النساء في المجتمع الطوارقي.

خلف الملكة كما يظهر بوضوح في اللوحة، ستة رجال أشداء حاملين الحراب، ما يحمل معنى هيبة مقام المرأة وقوة نفوذها وسلطانها. وأولئك يغلب اللون الأزرق على ملابسهم، كما أنهم ملثمون، ويطلق عليهم (الرجال الزرق) بحسب بعض الأدبيات التاريخية.

تقول بعض الأساطير إن أهقار هو ابن ملكتهم تينهينان، والذي تُعرف جبال الجنوب الجزائري اليوم باسمه. فرّ يوماً هارباً بجيشه من أرض المعركة، وفي طريق العودة تنبه إلى أن ما قام به لا يليق بمقام قائد جيش وابن ملكة، فبقي مرابطاً بجيشه على مشارف الديار مدة شهر كامل لا يستطيع الدخول مخافة ملامة النسوة له. ولما طالت بهم الحال ونفد ما معهم من زاد، وجدوا أنفسهم مجبرين على دخول الديار، فما كان على القائد سوى أن يغطي وجهه الذي يحمل ملامح العار، وكذلك فعل بقية جنده، وبقوا على تلك الحال طول حياتهم، وكذلك فعل من جاء بعدهم، حتى أصبح الأمر تقليداً مفروضاً إلى يومنا هذا.

وفي تقاليد الطوارق؛ فإن الرجال هم من يرتدون الخمار بينما تكشف النساء عن وجوههن.

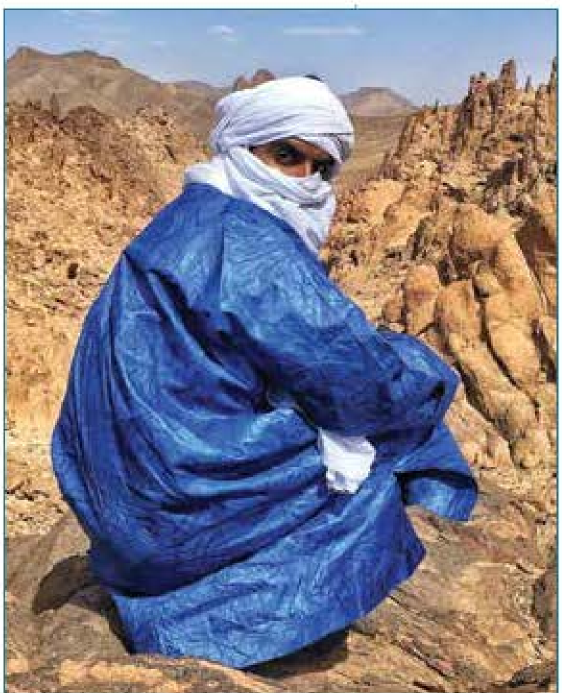
والكثير من الأعمال الأدبية ترسم للطوارق صورة لا تخلو من رومانسية بالنظر إلى ارتباط تاريخهم منذ القدم بالصحراء وما ترمز له من جلال وغموض وخطر.

يقول ابن خلدون عن الملثمين الطوارق: «هذه الطبقة من صنهاجة هم الملثمون المواطنون بالقفر وراء الرمال الصحراوية بالجنوب، أبعدوا في المجالات هناك منذ دهور قبل الفتح، لا يعرف أولها، فأصحروا عن الأرياف ووجدوا بها المراد وهجروا التلول وجفوها واعتاضوا عنها بألبان الأنعام ولحومها انتباذاً عن العمران واستئناساً بالانفراد وتوحشاً بالعز عن الغلبة والقهر، فنزلوا من ريف الحبشة جواراً وصاروا ما بين بلاد البربر وبلاد السودان حجزاً، واتخذوا اللثام خطاماً تميزوا بشعاره بين الأمم».

وعن سبب عادة اللثام في بعض الآراء، أنه على عكس الاعتقاد السائد، فإن هذا اللثام الذي يضعونه ليس بلباس وقائي ضد رياح الصحراء وزوابعها الرملية، ولكنه عادة عريقة ضاربة في القدم تعود إلى آلاف السنين، حيث كان قدماء الطوارق يضعونه بصفة رمزية لوقاية الأنف والفم، وبالتالي مداخل الجسم من تسرب الأرواح الشريرة. وقد ذكر (رُود) في كتابه عنهم، أن الرجل منهم: (إذا أراد أن يربط لثامه اختفى عن الأنظار، حتى عن أهله، وهو مفخرة يتمدّحون بها، ولا يعتبر الفرد كامل الرجولة، ولا عضواً فاعلاً في المجتمع، إلا بعد ارتدائه اللثام عند بلوغه سن الرشد، وهو ما يقيمون له احتفالاً كبيراً يعلنه فرداً كامل العضوية في المجتمع الملثم).

في اللوحة نظرات المرأة وتعابير وجهها تشي بالجسارة والنبل والاعتداد بالنفس. وبعض التفاصيل في اللوحة؛ مثل الملابس التقليدية والحليّ والمجوهرات الأنيقة التي ترتديها المرأة، توحي بأنها هذا لحضور احتفال ما أو مناسبة اجتماعية. جمالها وأناقتها اللافتة يعيدان إلى الأذهان ما قيل من أنها استطاعت توظيف جمالها سياسياً لإخضاع قبائل الأمازيغ ودمجهم في كيان واحد.

خلفية اللوحة باهتة وليس فيها تفاصيل كثيرة، ما يدفع الناظر إلى التركيز على موضوع اللوحة الأساسي، أي المرأة.. ومن الواضح أن فناننا العربي يولي أهمية خاصة بالتفاصيل والألوان وتفاعلات الضوء والظل بذكاء فني لا نجده سوى عند أساتذة الفن الكبار، إذ تبدو الصورة بأبعادها الثلاثية وكأنها أحد إبداعات تكنولوجيا التصوير الحاسوبي.



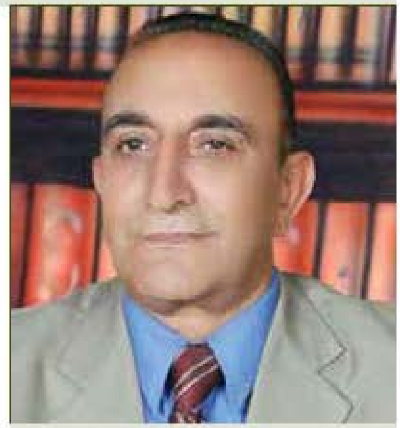
رجل طارقي متلثم

استغلت تينهينان جمالها لتسيطر به سياسياً على المنطقة وقتها

نظراتها في اللوحة وتعابير وجهها تشي بالجسارة والنبل والاعتداد بالنفس

رسائل بصرية ذات دلالات بليغة ومختصرة

عالم الإشارات والرموز والعلامات
من التطابق إلى المجاز



د. حاتم الصكر

كيف تعمل الإشارات والعلامات كرسائل بصرية ذات دلالات بليغة مختصرة، تغني عن كثير من الشرح والتعليق في مجال التواصل البشري؟ كيف اهتدى الإنسان إلى اختزال عالمه اللغوي بتوليد إشارات وعلامات؟ وكيف اطمأن الإنسان للصورة لتنوب عن لسانه وتوصل بشيفراتها ودلالاتها ما يريد توصيله من معان.. تلك الأسئلة تدعنا نستعيد بعض الإشارات البصرية التي تعمل كشيفرات سيميائية بالغة الدلالة.

تصالح الإنسان الأول مع عالمه في حياته البدائية لكي يفهمه ويتمثله، ثم يعيد تمثيله في رمز أو علامة أو إشارة، لكن فهمه لم يأخذه أبعد من التطابق، أي تمثيل الشيء بحقيقة ما هو عليه: يرسم حيواناً ليدل عليه أو شخصاً ليجسده. تلك مهمة سيواصل التصوير إنجازها، وهي مهمة تطابقية لا تحتاج إلى خلفيات فكرية أو ثقافية من المتلقي لتسلمها. هي أيقونات تؤدي مهمة توصيلية مباشرة كما تعمل الخرائط والصور الفتوغرافية للأشخاص والأمكنة؛ فهي تدل على مدلولاتها مباشرة وبشكل تام لا اختزال فيه أو تحوير..

إشارات الحياة والذاكرة

هذا ما تفعله الإشارات في حياتنا اليوم. لنأخذ مثلاً صورة الرجل أو المرأة للتفريق بين الحمامات المخصصة للرجال والنساء. لا حاجة للغة ومفرداتها وتراكيبها لعابر متعجل يريد قضاء حاجته. بعض السيميائيين الفكهين أرشدوا مصممي المباني ومهندسيها المعماريين لأفكار طريفة، كوضع لوحة لشارب رجالي أو ثغر نسائي للتفريق بين المكانين.. في أحد فنادق الدول الشرقية ثمة صورة لعباءة نسائية أو ثوب رجالي على المكانين للتفريق الجنسي بينهما.

أما الإشارات الكبرى المرتبطة بالتاريخ، فهي ذات ثقل سيميائي مضاف. تهب الناظر إحالة فورية للبلد، وتضخ مع تلك الإشارة فائضاً تاريخياً يخاطب الذاكرة، فهي تتعدى خريطة البلد أو موقعه أو اسمه، وتستبدل به إشارات منتزعة منه، كالأهرام الثلاثة للدلالة على مصر في النشرات والإعلانات السياحية، أو برج إيفل للدلالة على باريس أو فرنسا كلها، وما تبقى من المدرج الروماني (الكولوسيوم) في روما للدلالة على البلد، وكذلك باب عشتار أو بوابة بابل في العراق. بينما تلتمع جدارية جواد سليم -نصب الحرية- المعلقة في فضاء ساحة التحرير لتختزل المدينة – العاصمة.

من الذي (فعل) الجورنيكا؟

جنرال فاشي يسأل بيكاسو، بعد أن رأى لوحة جورنيكا بفظاعة تمثيلها لمحرقة سوق المدينة الإسبانية، التي دمرتها الطائرات في الحرب الأهلية:

– هل أنت الذي عمل جورنيكا؟

يجيب بيكاسو: بل أنتم.

لقد جرى تمثيل فني للكارثة، وتحولت سوق القرية المحترقة إلى واقعة فنية، قد لا يجد فيها أحد من الشهود مفردات حرفية، لكن الإحساس بالبشاعة والتقزز والألم، سيظل يصاحب كل مطالعة بصرية تالية. وستظل جورنيكا إشارة مختزلة لمثيلاتها من المجازر المتكررة في بقاع العالم.. لذا تلصق دوماً بما يحصل من مجازر. كذا نستعيد رمزية اللوحة ونحن نتشمم روائح الأجساد المحترقة في ملجأ العامرية ببغداد، حين قصف في حرب الخليج الأولى.

سوف تحذف الذاكرة العراقية كثيراً من صور اللوحة ورموزها. لا مصباح هنا حيث لم يعد أمل بالنجاة من المحرقة، وليس للوجوه الممتلئة بالرعب وجود في الذاكرة العراقية ، فقد مات الشهود جميعاً. لكن صورة الطفل الميت وهو محمول في حضن أمه ستظل تذكر بالمجزرتين.

صرخة مونش الصامتة

لا يفعل الرجل – أو المسخ ربما– في لوحة مونش، سوى فتح فمه بكل سعة ووضع يديه على أذنيه، كأنه لا يريد سماع ضوضاء العالم من خلفه، مكتفياً بصرخته التي ستظل إشارة تعمل خارج سياقها التشكيلي، لتدل على العنف والعذاب الإنساني. وراء الرجل تدور سورات من الضجيج والدمار المختزل بدوائر حمراء، تضاعف الإحساس بالعذاب والوحشة.. لقد أهدى مونش العالم إشارة تشتغل دون حساب الزمان والمكان، فرأى فيها كثيرون صورة ما يحصل في عالمهم فاستعادوها.

تحتاج لوحة مونش، إلى ما أسميه الوعي الإشاري. فهي لا تصلح لمكان تسوده الأمية

مثلاً. فيما يمكن أن تعمل إشارة صورية مباشرة معروضة للبصر، مثل صورة قطار قبل مسافة من سكة حديد. أو إشارة منع التدخين في المحال المحظور فيها. هنا يمكن تسلم العلامات بلا جهد لدى المتلقي، فالمطابقة والرموز المضافة كعلامة الضرب أو الخط الأحمر المعترض لصورة السيجارة، تتكفل بتوصيل الدلالة إلى المتلقي.

ولكن الإشارة الاعتباطية تعمل أيضاً في ترويض الوعي الإشاري، كألوان علامات المرور الثلاثة: الخضراء والصفراء والحمراء. وتختزل إشارات الثياب الدليل المشير إلى جغرافيا بشرية؛ كالثوب العربي مثلاً والعقال دلالة على ثقافة العرب كشعب له مزاياه الموروثة والمميزة له. وتصبح الإشارات في بعض استخداماتها استفزازاً للآخر كإصرار بعض الشعوب على ما يحيل لمعتقدها، كوجود نجمة داود مثلاً أعلى المباني القديمة في بعض العواصم، وكذا تصبح اللحى الطويلة والثياب القصيرة دليلاً يعمل لاستفزاز المتلقي ويشير للإرهابيين.

لكن سيكون على متلقي صرخة مونش، أن يكد ذهنه لقراءة اللوحة وترتيب عناصرها المركّبة. التمعن بدلالة العنوان في صرخة الرجل الهزيل والخائف والمتخفي خلف فمه المفتوح ويديه اللتين تغلقان أذنيه، فيما يبتعد الشخصان في نهاية الجسر بلا ملامح. هنا لن نكون ملزمين بما قدمه مونش نفسه عن خلفيات رسم لوحته ومؤثراتها. قصة طريفة تنفع في التحليل النفسي كواقعة، ولكن جرى صهرها وتمثيلها فنياً بهيئة جديدة، رغم وجود بعض عناصر السرد المنقولة من الواقعة: الصديقان والجسر وتوحد مونش فجأة وتأمله.

الإشارات في الوظيفة التواصلية

اعتباطياً ابتكر الإنسان ألوان الأعلام الوطنية، رغم محاولة بعض القراءات إسنادها لمعانٍ تاريخية أو وطنية. وقد شاع في التربية المدرسية زمناً أن العلم العراقي القديم بألوانه الأربعة، مأخوذ من قول الشاعر العراقي صفي الدين الحلي– من مخضرمي القرنين الثالث عشر والرابع عشر:

بيضٌ صنائعنا، سود وقائعنا
خضر مرابعنا، حمر مواضينا

ولا شك في أن البيت يوظف الألوان للتعبير الرمزي عن معاني الفخر، ويستثمر الطباق بينها، والجناسات بين الموصوفات التي تلي الألوان، ولكنه ليس المشغّل الأساسي في ابتكار ألوان العلم حتى لو وجد المؤولون رابطاً بين البيت الشعري وصورة العلم المكتفية بالتعبير اللوني.

تحوير العلامة: المغزى والدلالة

يدل تمثال الحرية في نيويورك على تحرر الإنسان المرمز له بالمرأة، التي نزعت عنها القيود والأغلال، وحملت مشعلاً في يمناها وكتاباً في يسراها، وتاجاً سباعياً فوق رأسها، ووقفت بهيئة شامخة عند خليج المدينة. نسخ كثيرة ستنتشر في أرجاء العالم تحاكي التمثال أو تستنسخه. وسيدخل في قصائد شعراء كثيرين. وسيتعرض للتحريف في لوحات محتجة أو مناهضة. ولكنه سيوظف أيضاً للمخيال الشعبي والسردي. بالمصادفة تقع بين يدي نسخة من رواية للأطفال، تحكي عن مدينة فئران تتعرض لهجوم من القطط العدوانية، وتنتصر عليها، فتصنع تمثالاً في نيو ماوس ستي، محاكاة لنيويورك ستي، تمثال للحرية للفتاة نفسها، ولكنها تحمل في يمناها جُبناً هذه المرة بدل الكتاب، فالفئران توفرت لها الحرية والطعام معاً. تحوير يخدم معلومة، ورمز يخدم سياق السرد.

الثقافة العلاماتية في الهوس الرقمي

لا نرى مثل بعض المتشائمين، أن الثقافة الرقمية شر ومدعاة للتخلف الفكري، فما جاءت به الأجهزة الحديثة واستخدامها لأغراض تواصلية بين البشر عززت الوعي الإشاري، ونشّطت الجهاز التعبيري المجازي لدى الإنسان. وما علامات الشبكة العنكبوتية (النت) إلا مثالا بليغ لها. فالعلامات الرقمية المشتركة تلغي الفوارق اللغوية، وكذلك الصور المصاحبة والعلامات كرموز المرفق والإهمال والإعادة والإرسال والرد على الرسالة وسواها من حشد العلامات الحاسوبية.

ثمة هوس رقمي يلتهم اللغة الورقية، فتتحول الصحف والمطبوعات إلى فضاء الشبكة، ولا يتم الاتصال الحسّي بالمطبوع. ذلك صحيح. ولكنه يخلق ثقافة إشارية محايثة تعزز الثقافة، وترفدها بما لاينفد ولا ينتهي من الإشارات التي تناسب إيقاع عصرنا وحياتنا فيه.

توصل الإنسان إلى اختزال عالمه اللغوي بتوليد إشارات وعلامات تنوب عن لسانه

التاريخ يخاطب الذاكرة وبرج إيفل والأهرامات يستبدلان فرنسا ومصر بالدلالة

لوحة الجورنيكا ستظل إشارة مختزلة لمثيلاتها من المجازر المتكررة في العالم



يجرب بعاطفة اللون والشكل

الفنان التونسي وليد زواري أعماله انعتاقات طامحة للحرية



محمد العامري

يعتبر التشكيلي التونسي وليد زواري، من الأسماء الجديدة التي شكلت حضورها المميز في الساحة التشكيلية التونسية والعربية، فهو من جيل أخذ على عاتقه التجريب والمغامرة، عبر مجموعة من الاختبارات والتساؤلات حول العمل الفني المعاصر، مشاكس في آرائه يحاول أن يصنع إشكالية في علاقاته الفنية، عبر صراحته في السؤال والتساؤل.

ففيه من القلق ما يكفي للتنقل بين تشخيصية تعبيرية وبين تجريدية صافية، فالوجوه لديه مجموعة من الانفعالات والملامح التي تتراكم لتشكل مجاميع تعبيرية أقرب إلى جوقة المسرح، أو كورال لم يظهر منه سوى الأفواه والعيون المحدقة في اندهاشاتها، لقد حضرت وجوه زواري في أكثر من معرض ومناسبة كمساحة للتعبير الناقد للمجتمع، حيث يحملها مجموعة من الهواجس والانعتاقات الواضحة، انعتاقات طامحة للصراخ بالحرية .

لم تعد تلك الوجوه المتلاحمة والمتجاورة، سوى أصوات عالية نسمعها في طبيعة الخطوط الانفعالية السريعة، والقبض على لحظة التعبير دون أن تهرب منه. وجوه تنزاح نحو التبسيط الكامل والذهاب بها نحو طفولته الأولى، فهي أقرب إلى فطرية الأطفال، لكنها بخبرة الفنان وقصديته العالية في توظيفها لتكون علامات وإشارات تتحقق في طبيعة حركاتها وانفعالاتها، فقد استعان في بعض عناصره المجاورة للوجوه بتفاصيل كانت في ذاكرته حين كان طفلاً ليقدمها بملامح تلك الذكريات لكنها بوظيفة جديدة أكثر جدية وقوة. أشكال بيضاوية تتقاطع فيها الحواس كالفم والأنف والعين، حاملة بعضاً من ملامح تجريداته كالنقاط المتتالية وبعض البقع الصباغية.

تلك الوجوه التي حملته لعدم التخلي عن تشخيصية سكنته، فهو بين تجريدية مغرقة في اللا تشخيصية وبين تشخيصية تعبيرية تشبع رغباته في التخطيط، وتحميل الملامح هواجسه الكبيرة، الهواجس التي ترافقه في صراخه ضد القيد، سواء كان القيد سياسياً أو تقليداً اجتماعياً.

فحياة تلك الوجوه مرتبطة بمدى قدرته على تحميلها معاني وأحلاماً تتمرأى في حياته اليومية، وهي الأقرب إلى ذات الطفولة وذكرياتها الطازجة رغم قسوة ما تحمله تلك الوجوه حسب طبيعة وجودها التعبيري في العمل الفني.

وتظهر من خلال مجاميع متلاصقة تسند بعضها، كما لو أنها كورال بصري يتفاعل بعلو وجوده الجمعي، ذاكرة تسطو على صاحبها لتصبح جزءاً أساسياً من حياته الفنية، فلم تزل تلك الوجوه تتوازى في تجربة زواري، مع ما يذهب إليه في تجريدية غنائية تتمثل في تثوير الفعل الإيقاعي في طبيعة الخطوط والحركات اللونية، وصولاً للفراغ والامتلاء في العمل، فاللوحة التجريدية لديه هي محذوفات الوجوه ليبقي على خلفيات تلك الوجوه، التي كشفت عن طريقة تفكيره في تحميلها للوجوه البسيطة.

التجريدية الغنائية وتفعيل موسيقا اللون والخط:

الناظر إلى المنحى الآخر لتجربة الفنان زواري يلتقط توجهاته القادمة وشغفه بمساحة التجريدية الغنائية التي تشبع حالاته الإنسانية وتجلياته في تنظيم المساحات وتفاعلات الخطوط مع المساحات اللونية ليرى بوضوح، فهو الأكثر انفعالاً وحرية في تعامله مع تجريديته التي شكلت تاريخ حياته الفنية، ووضعته على سلم الفن كاحتراف في العروض والمناسبات الفنية، لكنه يبقى مأخوذاً بتلك الوجوه العاطفية التي تشكل عاطفته العميقة، عاطفة الطفولة ومكوناتها الأولى الراسخة في ذاكرة محفورة في وجدانه الإنساني.

أما تجريديته فهي الأكثر قدرة على العيش في عواصف المنافسة العربية، من خلال طروحات اللوحة المعاصرة، هي نجده أكثر قدرة على التعبير عن حرفية عالية في إنتاج عمل فني متكامل، تجريدية مغرية تجمع في طياتها غنائية تشكل لذة ما للعوام وجغرافيا لونية مغرية للنخبة، تجريدية ناضجة في طبيعة وجوده داخل مساحة السطح التصويري، تدافع عن وجودها لما تمتلكه من حيوية في طبيعة تأويلها، والغوص في تفاصيلها الصغيرة التي تجتمع في منظومة جمالية فاعلة.

تركز تجريدية زواري، على القيمة اللونية الواحدة عبر تنويعات على التجاور والمفارقات الشكلية والمشهدية، فغالباً ما يرزح العمل على سيادية ما لمجموعة لونية، ويقوم بتنويعات على اللون الواحد إلى جانب مجموعة من العلامات والإشارات، التي تحيلنا في نوافذ تنتمي لطبيعة المدينة، حيث تنتظم تلك العلامات بنقاط تشكل مصفوفات كما لو أنها شبابيك لعمائر في مدينة ما، وفي مكان آخر من أعماله نجده ذهب باتجاه تجريدية لمشهد طبيعي، عبر علاقات مبسطة محورها



وليد زواري

الفاعلية اللونية لكنها تحيلنا إلى أمكنة ما في ذهنية الفنان.

فالمكان يشكل المنحى الجمالي الأهم في تجربة وليد زواري، كغاية طموحة لتعقب طبيعة بنائية العمل الفني، وطرائق تنتظم في طبيعة رؤية الفنان للمرئي اليومي والتاريخي، كما لو أن تلك الأمكنة هي الموئل الرئيسي لتحرك الفنان واستنفاره في إنتاج عمله الفني، بل شكل وسيلة لنتيجة ما يطمح إليه من تحققات تجريدية ذات لذة خاصة، وهي بمثابة إعادة ترتيب للزمكانية فيما يخص التاريخ العاطفي للإنسان، وعلى رغم أن العمل الفني غارق بالمكاني، فإنه لا ينفي حواس الزمن وتمثلاته، من خلال التأويل، كون الفنان لا يستطيع القبض على الزمن في طبيعة اللوحة كمادة متحركة ومطلقة.

لذلك نستطيع القول إن إدراك الزمن في اللوحة مسألة شبه مستحيلة، فقد استعاض عنها عبر حركات أقرب إلى المشهد الفيلمي، لكننا نرى إلى زواري الذي أقام علاقة متخيلة بينه وبين المرئي الواقعي ليبدله إلى مرئي جديد، من خلال اجتراحات تخصه في التعبير عن الأمكنة وتجليات وجودها في المخيلة، وهذا الأمر أعطى العمل الفني قيمة إضافية في طبيعة القراءة والتأويل واستبطان أبعاد مضافة إلى ما هو مرئي في نتيجة العمل الفني.

وجوهه متلاحمة ومتجاورة تنزاح نحو التبسيط بفطرية طفولته الأولى

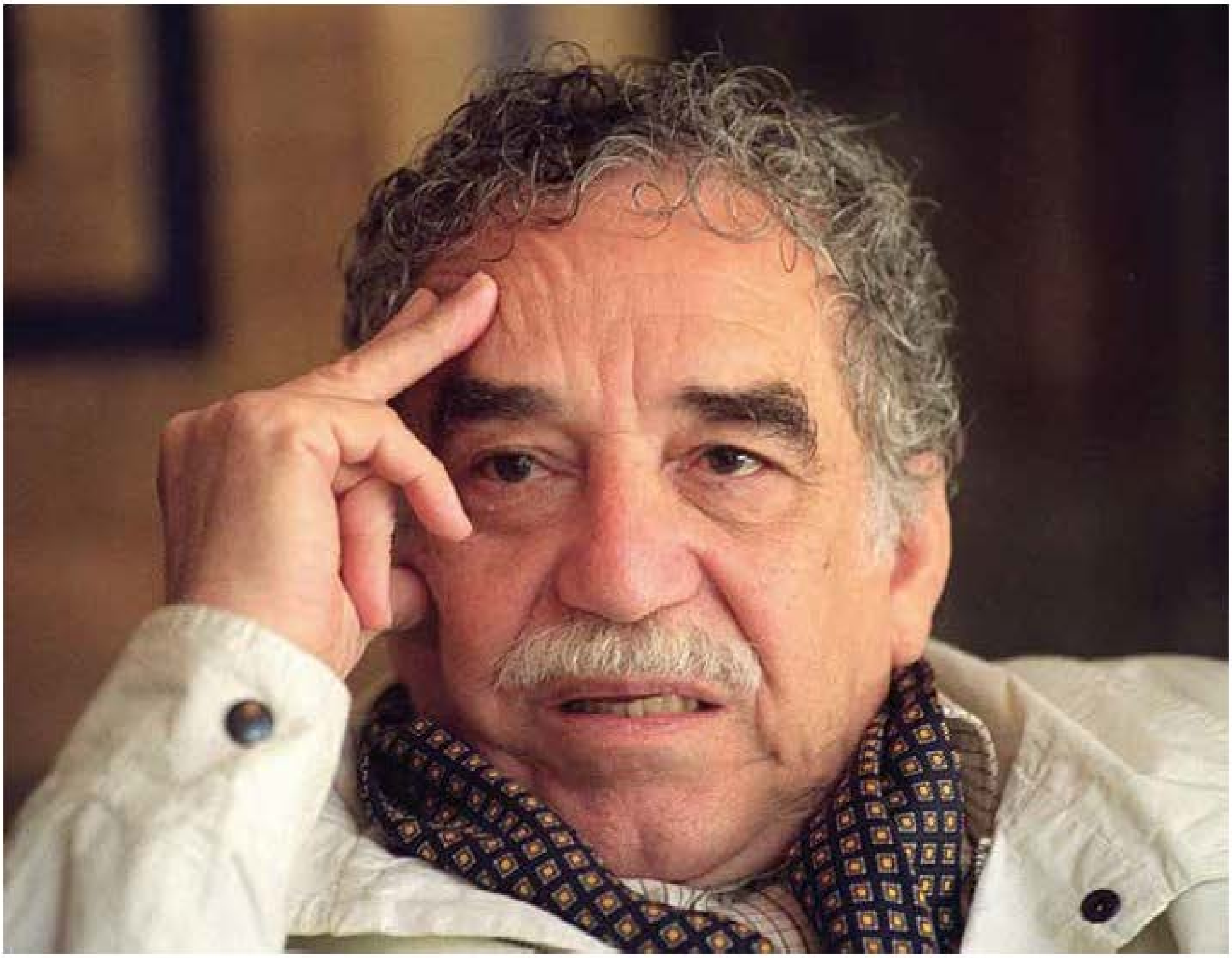
ذاكرته تسطو على أفكاره لتصبح جزءاً أساسياً من تجربته الفنية وتجريده الغنائي

لديه قدرة على التعبير وبحرفية عالية وصياغة جغرافيا لونية مغرية للمتلقي

المكان يشكل المنحى الجمالي الأهم في تجربته والزمان يجعل اللوحة متحركة ومطلقة



وجوه تجريدية تعبيرية



من عوالم الرواية إلى مسرحة الحياة

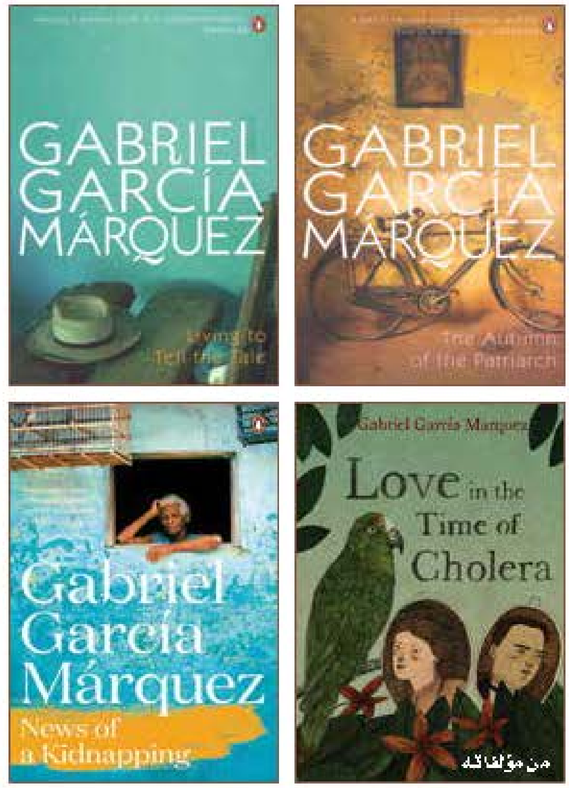
غارسيا ماركيز في مسرحيته «خطبة لاذعة ضد رجل جالس» يكشف زيف الحياة



د. يحيى البشتاوي

يعد الأديب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز (١٩٢٧ - ٢٠١٤) أشهر الأدباء الممثلين لأسلوب الواقعية السحرية، وعلى الرغم من نجاحه الأدبي والمالي، فإنه قد ظل طوال حياته رجلاً مدافعاً عن القضايا العادلة، ومؤسساً لمشاريع إيجابية من ضمنها تأسيس معاهد مؤثرة في الصحافة والسينما.

كتب الرواية والقصة وامتهن الصحافة والسينما ليصور عزلة الإنسان ومشكلته الحقيقية



من مؤلفاته

وقد قال ماركيز في حوار أجراه معه صحافي يدعي ماندوزا، في إحدى الصحف الكولومبية: (بدأت الكتابة بمحض المصادفة، ربما لكي أبرهن فقط لأصدقائي أن جيلي قادر على إنجاب الكتّاب، وبعد ذلك سقطت من حيث لا أدري في فخ الكتابة من أجل المتعة، ثم سقطت في الفخ الثاني وهو اكتشافي أني أعشق الكتابة، وهذا العشق يفوق حبي لأي شيء آخر في الدنيا).

اشتهر ماركيز بفضل روايته «مائة عام من العزلة»، التي صدرت عام (١٩٦٧) وكانت من أكثر الكتب مبيعاً على مستوى العالم. وكان لها تأثير هائل لدرجة أن جريدة نيويورك تايمز الأمريكية قالت إنها «أول عمل أدبي، يجب على البشرية كلها قراءته». ولد ماركيز في بلدة أراكاتاكا، شمال كولومبيا. ونشأ برعاية أجداده، في طفولة وصفها لاحقاً في مذكراته الأولى «عشت لأروي» بأنها سبب كل أعماله، ومنحه جده، الناشط السياسي الليبرالي وبطل حربين أهليتين، وعياً سياسياً منذ صغره، حيث تعلم منه الحكايات الشعبية والخرافية. وقد كتب ماركيز أولى رواياته في سن (٢٣)، متأثراً فيها بأعمال ويليام فولكنر، لكنها قوبلت بالكثير من النقد. امتدح ماركيز لجودة وثراء لغته النثرية التي استخدمها للتعبير عن خياله الخصب، وقد رأى بعض النقاد أن أعماله بها مبالغة شديدة ويستخدم أسلوباً خرافياً للهرب من عدم استقرار بلاده في ذلك الوقت، وقد تفرد بأسلوبه نتيجة لمزيج من التخبط السياسي والترابط العائلي والالتزام الديني وتصديق الخرافات تظهر في أعماله، مثل «الجنرال في متاهته»، و«خريف البطريرك»، حماسه السياسي بعد متابعته للعنف المتزايد في كولومبيا.

حصل غارسيا ماركيز على جائزه نوبل للآداب عام (١٩٨٢م)، وذلك تقديراً لقصصه ورواياته التي جمع فيها بين الخيال والواقع، ليعكس بذلك حياة وصراعات القارة التي ينتمي إليها. وقد نال ماركيز العديد من الجوائز والأوسمة طوال مسيرته الأدبية. وفي (٣ إبريل ٢٠١٤م) أدخل ماركيز مستشفى المعهد الوطني للعلوم الطبية والتغذية في مكسيكو سيتي، وذكرت تقارير طبية أنه كان يعالج من مرض السرطان، وقد توفي في (١٧ إبريل)، وأعلن رئيس كولومبيا الحداد عليه.

تنتمي كتابات ماركيز في مجملها لتيار الواقعية، وقد سيطرت الواقعية الخيالية إلى حد ما على معظم كتاباته، ولكن في الوقت ذاته، فقد نحا في بعض الكتابات باتجاه الرمزية والتعبيرية، وفي مقابلة أجراها معه ماريس سيمون قال ماركيز واصفاً نهجه في الكتابة:

عرف بكاتب الواقعية العجائبية التي تحفل بالأحداث الفانتازية وطقوس الحياة اليومية

رصد في مسرحيته شخصيات من الواقع مرتبطة ببيئة مكانية تعج بالتناقضات والنفاق واللا منطق


نصب تذكاري في بلدة أراكاتاكا (كولومبيا)

(أسعى إلى أن أتخذ مساراً مختلفاً في كل كتاب، الكاتب لا يختار أسلوباً.. بإمكان أي شخص أن يكتشف الأسلوب المناسب لكل موضوع.. إن الأسلوب يتم تحديده بناءً على موضوع العمل. وفي حالة المحاولة في استخدام أسلوب آخر غير مناسب، ستظهر نتيجته مغايرة. وبالتالي، فإن النقاد يبنون نظرياتهم استناداً إلى ذلك، ويكتشفون أشياء لم تكن موجودة بالأساس. فقط أتجاوب مع أسلوب حياتنا، الحياة في منطقة البحر الكاريبي).

وقد تميز غارسيا أيضاً بعبقرية أسلوبه ككاتب وموهبته في تناول الأفكار السياسية، حيث تناول في معظم أعماله موضوع العزلة التي رأى أنها تشكل مشكلة في العالم بأسره. وحفلت كتاباته بالواقعية العجائبية، حيث استخدم هذا التيار لوصف العناصر المليئة بالأحداث الفانتازية والأساطير جنباً إلى جنب مع الأنشطة اليومية والروتينية، ويمكن القول إن الواقعية تعد بمثابة موضوع هام في أعمال ماركيز، وقد أشار إلى أنه قام بعكس واقع الحياة في كولومبيا في أعماله الأولى مثل: ليس للكولونيل من يكاتبه، في ساعة نحس، وجنازة الأم الكبيرة، وعلى خلفية هذا الموضوع، قام بتحديد البنية المنطقية لأعماله المذكورة سلفاً، من خلال خلق عالم قريب الشبه جداً إلى عالمنا اليومي، إلا أنه في الوقت نفسه يختلف عنه كلياً من الناحية التقنية، فهو عالم واقعي من خلال عرضه لكل ما هو حقيقي وما هو غير واقعي، ويرى ماركيز أن الخيال ما هو إلا أداة لحسن توظيف الواقع، وأن أي عمل روائي ما هو إلا تمثيل مشفّر للواقع.

كتب ماركيز في شتى الأنواع الأدبية مثل (الحكايات والقصص القصيرة، الرواية، السيرة الذاتية، الأعمال الصحفية)، لكن مسرحيته (خطبة لاذعة ضد رجل جالس) تكاد تكون المسرحية اليتيمة له، وقد أثارت عند نشرها الاهتمام في أمريكا اللاتينية وإسبانيا. فالشكل الأول للعمل كتب في المكسيك عام (١٩٨٧)، حيث أخرج على المسرح وعرض بعدها بفترة قصيرة في هافانا وبوينس آيرس، ثم أعاد ماركيز كتابته وتم عرضه في بوغوتا عاصمة كولومبيا من قبل المسرح القومي في يوم (٢٣ مارس ١٩٩٤)، ضمن احتفالات مهرجان المسرح الأمريكي اللاتيني الرابع.

لقد جاء اختيار هذا النص لفضح زيف الحياة، حيث تبدأ المسرحية برصد الشخصيات وطبيعة بعض المواقف المرتبطة بها، أما البيئة المكانية المتمثلة ببيت المرأة والرجل، فتقع في مدينة كاريبية، بينما يعود زمن الأحداث إلى ليلة من ليالي (٣ أغسطس عام ١٩٧٨م)، ومنذ البداية تطالعنا الزوجة وهي تقذف الشتائم وتسجل انتقادها لزوجها الصامت المنزوي في كرسيه منشغلاً بقراءة الجريدة، والغضب ليس موجهاً ضد زوجها فقط، وإنما هو موجه أيضاً ضد الطبقة البرجوازية العليا، وفي هذه المسرحية تعبر المرأة عن موقف فكري مرتبط بحقيقة وجودها الضائع المهمش، معتبرة أن يتركها المرء فقط للتكلم، هذا بحد ذاته تعبير عن الجحيم، لذلك نجدها بعد عشرين عاماً مميتة من الزواج، لا تتردد في أن تعلن احتجاجها على هذا العالم المرعب المتناقض، المليء بالظلم والنفاق والغرائب واللا منطق.

وحينما تستعيد شريط حياتها نجدها نادمة على ما مضى منها، ولا تتردد في الإعلان بأنها ستكون محظوظة لو أنها ورثت الفضيلة



أثناء استقباله في مدينته

استخدم أسلوب التداعي الحر في مونولوج تأملي للبوح بما هو مسكوت عنه في دواخل الشخصيات



ميدالية نوبل

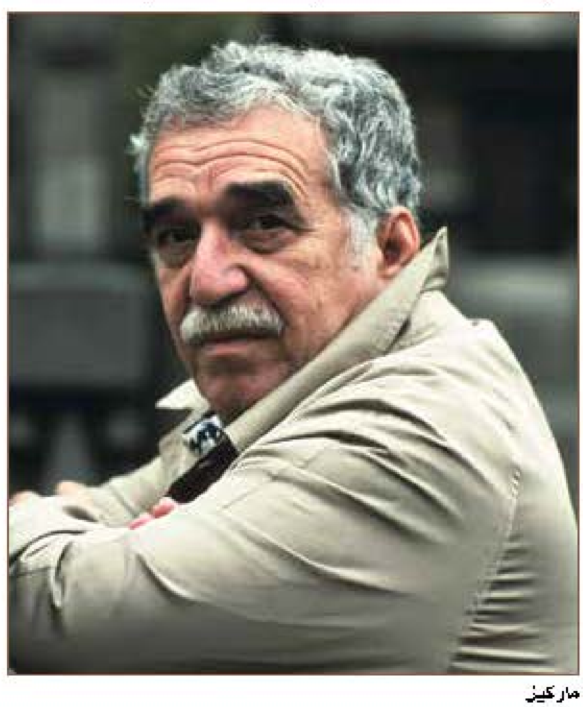
برؤية الأشياء قبل حدوثها، ثم تكشف النقاب عن النفاق الاجتماعي الذي يجبرنا أحياناً على الظهور بهويتين هما: الوجه الذي يرينا إياه، والوجه الآخر الذي لا بد أن يكون أسوأ من ذلك، وهذه المرأة التي حصلت على أربع شهادات دكتوراه بهدف مجاراة الطبقة الأرستقراطية، لا تنكر أثناء حديثها بأن لها علاقة مع شخص آخر خارج حدود العلاقة الزوجية. وتظل الشتائم التي تطلقها الزوجة غارسيبلا (الاسم المؤنث لغارسيا) ضد زوجها الصامت، مجالاً للتعبير عن المرارات التي تجمّعت لديها طوال حياتها.

إن المسرحية تحيلنا إلى استحالة العلاقات الاجتماعية في ظل سيطرة الزيف والخداع على أبناء الجنس البشري، والنص أراد هذا أن يعبر عما هو أبعد من محنة امرأة أهملها زوجها وفضل عليها نساء أخريات ثم يتركها لوحدتها الموحشة. إن للنص أبعاداً سياسية أيضاً، فالرجل الذي يترك زوجته يفترض به أن يكون نظيفاً، غير أنه يغرق في الواقع ضمن بيئة سياسية واجتماعية فاسدة، حيث يظهر من خلالها مجتمع المرتشين «الراقي» بكل سلبياته، والصورة الكاريكاتيرية للعلاقة الزوجية التقليدية.

إن المسرحية تستخدم أسلوب التداعي الحر عبر إلقاء غارسيبلا لمونولوج تأملي أدبي محكم ،بصورة عالية البناءات الدرامية للمشاهد والإشارات المتعلقة بها، إن الشخص الذي تتداعى أفكاره وهواجسه، يخرج على المنطق والسياق التقليدي في الكلام والسلوك المتعارف عليه، فلا زمن للتداعي ولا تسلسل للحكاية من حيث البداية والوسط والنهاية، والتداعي الحر يتجه صوب اللا وعي باعتباره الخزان الرئيسي ومصدر المعلومات المكبوتة، سواء أكانت نفسية أو اجتماعية ، وهذا الاستدعاء لا يتحقق دون استثارة للذاكرة الثقافية أو النفسية أو الاجتماعية، عن طريق الأفعال المباشرة أو غير المباشرة، والتي تُبنى بمهارة لتظهر حالة التوتر عند شخصية غارسيبلا.

إن المركز الاقتصادي للشخصية يوحي بشيء من الرفاهية، وإذا كانت الأحداث قد كشفت أن (غارسيبلا وزوجها) قد عادا للتو من حفل خاص بمناسبة الاحتفال الفضي بمرور خمسة وعشرين عاماً على زواجهما، فإن ذلك قد كشف عن زيف ما يتظاهران به من سعادة، ومن خلال أنظمة ردود الفعل المتأصلة لدى الشخصية، والتي تتعلق بدوافعها نحو الزوج ونحو الطبقة الأرستقراطية، لا سيما بعد أن أدركت خيبة أملها نتيجة لحالة الزيف، التي عاشتها مع زوجها، وباتت تمقت نفسها لأنها تحملت كل هذه الحياة الكاذبة، الحياة المليئة بمراسم الطبقة العليا المشبعة بالتمثيل، والتي يعوزها الصدق

إن مسرحية (خطبة لاذعة ضد رجل جالس) تحمل سمات (مسرح الغضب)، حيث يعرض ماركيز، من خلالها ظروفاً صعبةً مثقلة بالأزمات،عبرت عنها الشخصيات بعد الإحساس بانهيار الآمال والنوازع الإنسانية، لذلك فقد قامت هذه المسرحية للتعبير عن الاشمئزاز الصريح والواضح مما يجري في الواقع ،من أحداث أثرت في أشكال النظام الاجتماعي، فكانت المتناقضات السياسية والاجتماعية التي طرأت على حياة غارسيبلا، المبرر للإعلان عن صيحة إنسان ضاق ذرعاً بما حوله، وعجز عن السيطرة على أعصابه، فاندفع يشتم دون الوقوف عند حد معين، إنسان يصرخ غاضباً مما يحدث في العصر الذي يعيش فيه من دوافع اليأس والتمزق والألم.



ماركيز

روايته «مائة عام من العزلة» من أكثر الكتب مبيعاً في العالم

أقر بأنه تأثر بكتابات وأسلوب الروائي وليم فوكنر

أجمع النقاد على أن سبب شهرته يرجع إلى المبالغة الشديدة والفانتازية في أحداث وشخصيات رواياته



فرحان بلبل

«بروتوكولات» التعامل مع الأطفال في المسرح

واقع مسرح الأطفال ليس له تقاليده

أنّى ذهبت في الأقطار العربية وأتيح لك أن تحضر عرضاً مسرحياً، فلن يستقبلك الهدوء الذي يمهد لك للدخول إلى عالم العرض المسرحي. بل تستقبلك أنواع من الموسيقا، تبدأ من صوت أم كلثوم أو صوت مطرب محلي، وتنتهي بموسيقا كلاسيكية غربية أو راقصة أو غير ذلك مما تعرف ومما لا تعرف. وقد سألت أكثر من مخرج في عدة بلدان عربية عن سبب وضع الموسيقا وما يرافقها من ضجيج وكلام مرتفع قد يكون مهذباً وقد يكون غير مهذب. فكان الجواب واحداً وهو: حتى لا يمل الجمهور... وبذلك تحولت هذه العادة إلى (وباء عربي) يجتاح صالات المسرح. وبدلاً من أن يكون هدوء ما قبل العرض خروجاً من ضجيج الحياة اليومية إلى هدوء الصالة اللازم لكل عرض مسرحي، صار فضاء الصالات امتداداً لهذا الضجيج وانغماساً فيه، وكأنه حكم علينا أن نظل غارقين فيه.

أما في عروض مسرح الأطفال فالضجيج يكون أكثر ضراوة، والأصوات الصاخبة التي تملأ جنبات الصالة تهيّج الأطفال وتدفعهم إلى الشغب غير المحبب. فتتحول صالة المسرح إلى ملعب كبير. وحجة المشرفين على هذه العروض أنهم يضعون الأطفال في جو مرح طفولي، وينسون – وما أروعهم بهذا النسيان – أن أي نوع من الموسيقا قبل العرض المسرحي – سواء كان للكبار أم للصغار – يشوّش المناخ الذي ستدور المسرحية في فلكه. فكأنهم يخرّبون عرضهم المسرحي بأيديهم.

ومع غياب التنظيم – وهو غياب يكاد يصبح وباءً عربياً – يحوّل الأطفال صالة المسرح إلى حديقة للعب، وبما أن أمهاتهم أو آباءهم يكونون معهم، فإن هؤلاء يفرحون بأولادهم وهم يلعبون. وينسون أن لدخول المتفرج إلى المسرح تقاليد وأصولاً غايتها جعل المتفرج يهيئ نفسه لاستقبال العرض المسرحي، فإذا ضاعت هذه الطقوس والتقاليد التي تقتضي الهدوء الحركي ليتحول إلى توفز نفسي، فقد يفقد المتفرج قدرته على تلقي ما سوف يراه على المسرح.

ومع غياب التنظيم أيضاً، يسعى الأب والأم إلى الجلوس مع أبنائهما. وإذا بالرؤوس الكبيرة تحجب الرؤية عمن وراءها من الرؤوس الصغيرة، وتحاول هذه الرؤوس الصغيرة أن ترى ما يجري على المسرح، فيقف أصحابها ويتطاولون. ويترافق هذا الوقوف والتطاول مع الضجيج والخصام والمشاجرة، فيضيع على المتفرج الكثير مما يجري على المسرح.

ولكي أعرض أمام القارئ الأسلوب الصحيح للتعامل مع الأطفال في مسرحهم، فإنني أعرض بعض جوانب تجربة فرقة المسرح العمالي بحمص في هذا المجال. فقد كانت هذه التجربة نموذجاً احتذاه العاملون في مسرح الأطفال في سوريا، خاصة أننا كنا نعرض مسرحياتنا في العديد من المدن السورية.

في جميع عروض مسرحيات الأطفال كنا نكلف لجنة استقبال للأطفال، نرحب بهم

> يفسدون ذوق الأطفال بالموسيقا والتهريج والضجيج والصخب ويشوشون عليهم

وبأهلهم المصاحبين لهم، ونقدم لكل واحد منهم حلوى ونعاملهم باحترام وكأنهم كبار. فكانوا يدخلون هادئين وقورين، ثم نطلب من الأهل أن يتركوا أطفالهم برعايتنا. ونرجوهم أن يجلسوا في الخلف لأن الصفوف الأمامية مخصصة للأطفال. فإن الكبار إذا احتلوا الصفوف الأمامية فسوف يحجبون الرؤية عن الصغار، وكان الأهل يستجيبون فرحين مسرورين لأنهم يعرفون أن أولادهم سوف يشاهدون المسرحية بشكل صحيح. وحتى لو حضر كبار المسؤولين في أحد عروض الأطفال، فلا داعي لجلوسه في الصف الأول. وأصبح تقليداً يسير عليه المسؤولون فيما بعد.

أحياناً كانت بعض المدارس تأتي بأطفالها لحضور المسرحية، وكانت المعلمات أو المعلمون يُدخلون الأطفال ومعهم العصا، ويزجرون الأطفال حتى لا يخلقوا الفوضى. كنا نأخذ العصي منهم ونرجوهم أن يقفوا بعيداً لأننا نحن المسؤولون عن تنظيم الصالة، ثم نطلب من الأطفال بكل احترام أن يدخلوا إلى الصالة بهدوء، وأن يجلسوا في أماكنهم بهدوء. وأؤكد أن الأطفال كانوا يتحولون بعد فوضى الدخول بالعصا إلى جمهور راقٍ مهذب. فالذي تعامله باحترام لا بد أن يتصرف باحترام.

في عروض الكبار والصغار كنا نمنع أي نوع من الموسيقا قبل العرض، فكان الهدوء يسود صالة المسرح، وعدم وجود أي صوت للموسيقا كان يفرض على الأطفال والكبار أن يتحدثوا مع بعضهم بعضاً بصوت خافت ، ما يخلق جواً مهيباً يجعل المتفرج متهيئاً لاستقبال ما سوف يسمعه ويراه، من دون تشويش ودون إحاطته بتأثيرات مختلفة عن التأثيرات التي سيقدمها العرض المسرحي.

كنا ننطلق في تعاملنا مع المتفرج في المسرح –خاصة في مسرحيات الأطفال – من قاعدة المسرح الذهبية وهي أن الفن (خدعة) يقبل بها ويتصرف على أساسها الطرفان: الممثل والمتفرج. فالممثل يقدم حكاية مصنوعة يتخلى فيها عن شخصيته ليدخل في إهاب شخصية أخرى، والمتفرج يعرف أن المسرحية مصنوعة، وأن أبطالها ممثلون، وهو يأتي قاصداً لحضور المسرحية المعلن عنها. ويعرف أن العرض يبدأ في الساعة المحددة المذكورة في البطاقة، فهو لن يشعر بالملل حتى يحين العرض، بل هو يتوفز استعداداً لما سيقدمه له العرض المسرحي. فإذا كانت المسرحية متقنة فإن الممثل (يندمج) في دوره حتى تظن أنه الشخصية وليس نفسه، و(يندمج) المتفرج، والطفل على الخصوص، في الحكاية. وكثيراً ما كان الأطفال يتحلقون حول الممثلين بعد انتهاء العرض، ويتحدثون إليهم ليس باعتبار شخصياتهم الحقيقية، بل باعتبار الشخصيات التي أدَّوْها. وقد رأيت هذه الحالة تتكرر في كل عروض الأطفال المتقنة في أكثر من بلد عربي. وهذه الحالة هي التي تهذب الأطفال وتعلمهم، وتتحول إلى مدرسة راقية لغرس كل الأفكار النبيلة. إن هذا الشكل من الأداء والتصرف والتعامل يعني أن مسرح الأطفال لا يُقْدِمُ عليه إلا المخضرمون في المسرح كتابة وتمثيلاً وإخراجاً. لكن الذي يجري في الكثير من الأقطار العربية شيء مختلف تماماً.

تنظيم دخول وجلوس الأطفال والكبار المصاحبين لهم في العروض المسرحية

إن مسرح الطفل رابح رائج بامتياز... وأي عرض للأطفال يُقبل عليه الآباء والأمهات مصطحبين أطفالهم حتى تتاح لهم المتعة والتعلُّم. وقد يتخلى الأب عن مصروفه الشخصي ليتيح لولده أن يشاهد مسرحية للأطفال. وقد لا يكون هو من محبي المسرح أو من رواده، لكنه يهرع إلى المسرح ليصطحب ولده، وقد يبقى واقفاً خارج الصالة حتى ينتهي العرض.

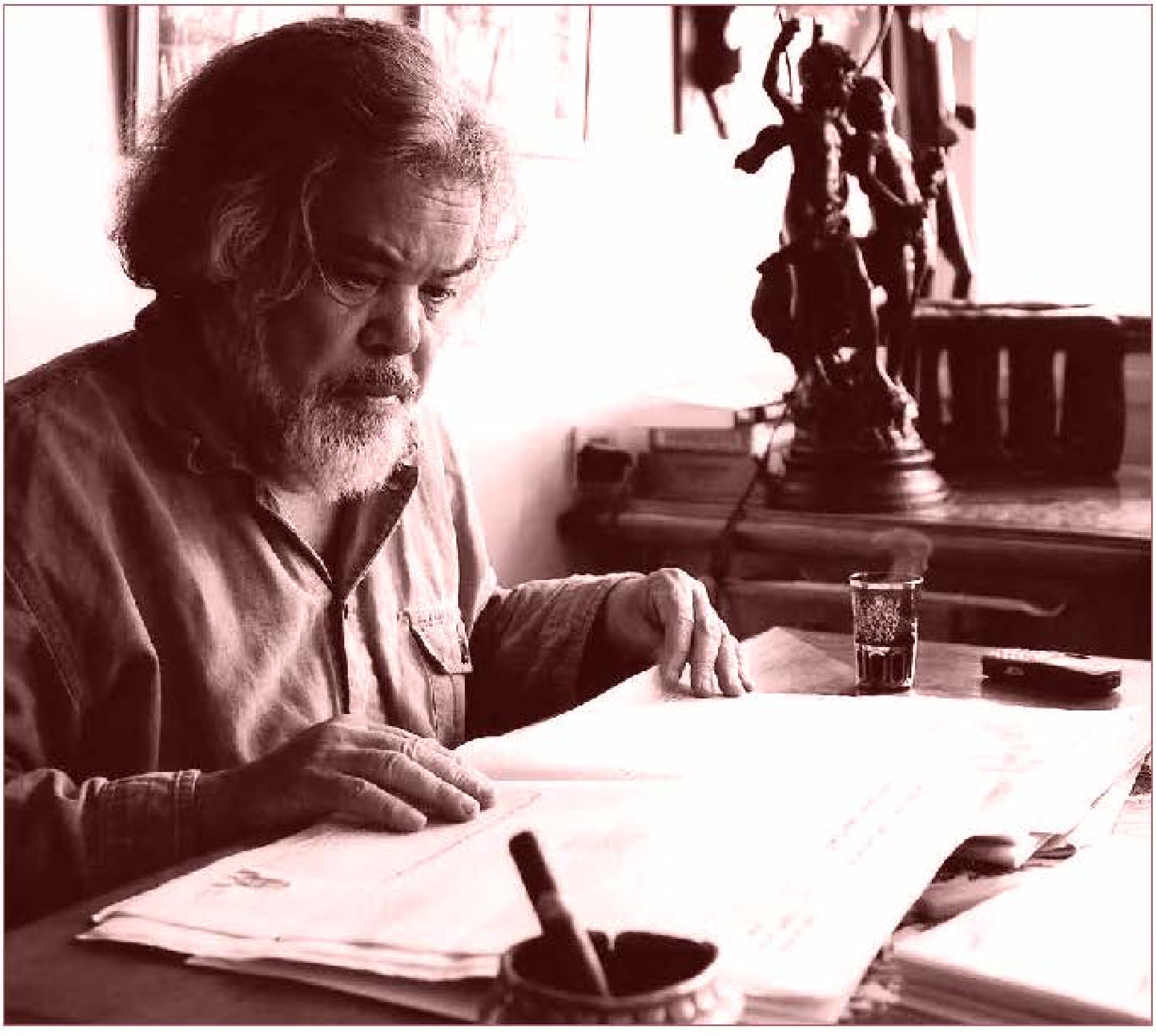
تسلل بعض التجار إلى مسرح الأطفال واكتفوا بتقديم بعض الأغاني والتهريج

من هذه النقطة تسلل تجار المسرح إلى مسرح الأطفال؛ فيكفي عندهم أن يقدموا مجموعة من الأغاني وبعض التصرفات التهريجية، ويغلِّفون ذلك بضجيج الموسيقا قبل العرض وفي داخله، وهؤلاء لا يهمهم إن فسد ذوق الأطفال أو أسيء إلى تربيتهم، بل تهمهم أرباحهم. وقد شاهدت عروضاً للأطفال مليئة بالنكات والحركات البذيئة، فإذا سألتهم غاضباً عن ذلك قالوا: إننا نجذب انتباه الكبار حتى يصطحبوا أطفالهم، وهذا النوع من مسرح الأطفال هو السائد في الأعم الأغلب في كثير من الأقطار العربية. ولا يقولنّ لي أحد إن المسرحيات من هذا النوع قليلة، فإن واقع مسرح الأطفال في الوطن العربي يؤكد ما ذكرته على الأغلب.

رأى في الفرجة انعكاساً لوجوده

الطيب الصديقي

تأثر بالثقافة الغربية واستلهم مسرحه من التراث





الحسن بنموذة

ترجّل المسرحي المغربي الطيب الصديقي أخيراً بعد أن اكتوى بنار الفن مدة طويلة تناهز الستين سنة، هو الذي ولد سنة (١٩٣٧) وتوفي في الخامس من شهر فبراير لسنة (٢٠١٦). خاض غمار المسرح وهمومه وعاش لأجله، ومثل التأسيس الذي جعل المغرب على المستوى المسرحي يتبوأ مكانة مرموقة في العالم أجمع.

عالج الواقع من خلال التراث برؤية عالمية للمسرح

رحل الرجل الذي جعل المسرح المغربي يدخل المسارح الأوروبية ويلاقي الترحيب في المحافل الدولية، بعد حياة حافلة بالمسرات والأحزان. صادق علية القوم ورجال السياسة والأعمال والمثقفين الكبار من بقاع العالم، واكتشف مواهب فنية كان لها باع طويلة في التمثيل والغناء، فجماعة «ناس الغيوان» الغنائية خرجت من معطفه بعد أن شارك بعض أعضائها في مسرحية «الحراز»، والحال عينه ينطبق على الفرقة الغنائية «جيل جيلالة»، حتى قيل إن الطيب الصديقي كان يرى في كثير من رجال الغناء مشاريع فنية ومسرحية.

بدا المسرحي المغربي الطيب الصديقي في الصور، التي بثت في بعض الجرائد والمواقع الإلكترونية ومواقع التواصل الاجتماعي في أواخر حياته، هزيلاً بئيساً بعد أن أنهكه المرض، يتجرع مرارة أن يفقد المقدرة على التواصل مع المسرح الذي عشقه حدّ النخاع، كتابة وتمثيلاً وإخراجاً. بدا حتى في تصريحاته حزيناً وغريباً في الوقت عينه لما آل إليه المسرح المغربي، بعد أن كانت الساحة الثقافية تعج بالمهتمين والمختصين والنقاش بين الجماعات والفرق المسرحية، والكتاب والمخرجين. صحيح أن الأمر كان يصل حدّ تبادل التهم بين الهواة والمحترفين الذين بسطوا نفوذهم على وسائل الإعلام، ولكن هذا كان يصب في مجال تطوير المسرح المغربي وشحذه على مستوى الكتابة والإخراج، حتى يواكب ما وصل إليه هذا الفن من تطور في العالم الغربي الذي تواصل معه الطيب الصديقي بقوة. وهو نفسه كان يطمح إلى أن تكون للمسرح المغربي مكانة يشار إليها بالبنان؛ إلى أن يكون مؤسسة مهنية.

فلا يمكن لنا الحديث عن المسرح المغربي إذا لم نشر إلى أنه كان في الواقع مبنياً على جماعات فنية؛ جماعات احترافية تخرج مسرحيات وتطوف بها المدن والقرى، وقد يصل الأمر بها إلى أن تقوم بجولات في أوروبا بخاصة، على أساس أن الفن رافد من روافد الاقتصاد، بحكم أن من كان يشتغل في هذه الفرق كان يعتبر المسرح حرفة تدر مالاً، ولكن هذا جرّ على محترفي المسرح ويلات التهم، فكان ينظر إليها باعتبارها منتمية إلى السلطة وحاملة أفكارها في الفن، ولم يسلم من هذه التهمة حتى المرحوم الطيب الصديقي. وجماعات الهواة كانت تكتفي في أغلب الأحيان بتنظيم مهرجانات وعروض محلية، وقد تقوم بالطواف عبر المدن على غرار ما يفعل المسرح الاحترافي. وحتى نقاد المسرح تراهم يميلون إلى مسرح الهواة لأنه كان في نظرهم يمثل جزءاً من الصراع مع السلطة، مع انتشار مفهوم الالتزام وضرورة اتخاذ الكاتب موقف المعارض. ولهذا عندما انكمش الطيب الصديقي على نفسه مرتبطاً بالمسرح التراثي، مجسداً حكايات أبي حيان التوحيدي والتراث الشعبي المغربي، فمن منا من لا يذكر مسرحية الحراز الشهيرة التي كانت حديث العامة والخاصة، أو مسرحية بديع الزمان الهمذاني، والمولى إدريس، أو ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب، وسلطان الطلبة، وألف حكاية وحكاية في سوق عكاظ، وغيرها كثير، فقد كان يروم الانطلاق من فكرة بعث الملامح القديمة للمسرح عند العرب لتأسيس مؤسسة مسرحية عربية أصيلة. وهو لم يقف عند حدود الاشتغال



معرض بمحطة «كازا بور» احتفاء بالراحل الطيب الصديقي

رسّخ مسرحاً شعبياً يحضر فيه الغناء والشعر والحكواتي والبساط

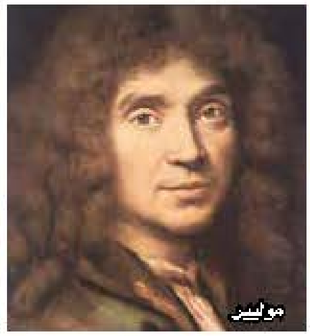
أثبت عبر الفرجة وجود مسرح في تراثنا لم يلتفت إليه



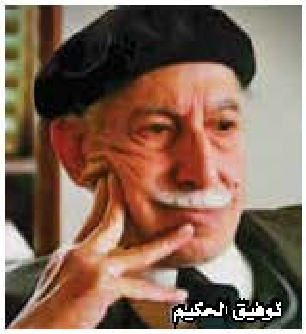
من أحد أعماله



عبدالكريم برشيد



موليير



توفيق الحكيم

بالمسرح بل أسهم في الإخراج والتمثيل السينمائيين، حيث أخرج فيلم «الزفت»، وشارك في فيلم «الرسالة» الشهير لمصطفى العقاد بدور كشف عن شخصية سينمائية عالمية لم تستغل إمكاناتها. وإذا كان اتجاه الطيب الصديقي إلى التراث بغرض بعثه وإحيائه واستغلال الملامح المسرحية فيه، فالنقاد والمهتمون بالمسرح المغربي اعتبروه كاتباً ومخرجاً مستلباً يعبر عن الفكر اليميني (وهي صفة كانت تلصق بكل من لا ينتمي إلى اليسار، وهذا النوع من الثقافة ساد زمن الصراع السياسي بين المثقف والسلطة في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي)، لأنه بدل أن يرتبط أكثر بواقعه الذي يعج بالتناقضات، عاد إلى الماضي مستلهماً منه الحكايات والقصص والأحداث، فعدوا ذلك انتكاسة وتزمتاً وهروباً من الصراع.

لم يكن هؤلاء يدركون أن الطيب الصديقي كان يمثل فكراً يبدو مختلفاً عن السائد، وقد أراد له أن يكون مختلفاً؛ فكراً يعود إلى اللبنات الأولى للمسرح اليوناني، والمسرح الفرنسي، وقد كان معجباً كثيراً بشخصية الكاتب الفرنسي موليير. علماً أن ثقافة الكاتب كانت تسيّر مساره المسرحي، فلا عجب أن يكون مهتماً بهذا النوع من الفكر الذي ينبني على ثقافة عالمة، فيستلهم من التراث ما يعالج به واقعنا. لم يكن يرى في المسرح بوقاً للأفكار السياسية كما رآها كثير من المسرحيين المغاربة، فكتبوا ما يشبه المناشير السياسية. فكان القراء والجمهور يستطيعون التمييز بين الأحزاب والجماعات فيما يعرض من مسرحيات، وكأنها تريد للفن أن يكون عاكساً بطريقة ساذجة لما يدور في المجتمع. لم يكن الطيب من طينة من يجعل الفن خادماً للمجتمع. كان يرغب في أن يخدم المجتمع الفن، بأن يدعه يتحدث بالطريقة التي بنيت عليها قواعد الفرجة، لا بالطريقة التي بنيت عليها السياسة.

يعترف كل المشتغلين بهذا الحقل في المغرب، نقاداً وكتاباً ومؤسسي جماعات أو اتجاهات في المسرح؛ أن مسرح الطيب الصديقي كان مسرحاً يقوم على أسس موضوعية ومهارات احترافية أخلصت لصنعة المسرح. فالمخرج كان صارماً في اختيار الممثلين، وفي انضباطهم وتهجيتهم الكلمات والجمل، وفي حركاتهم وسكناتهم، واختيار الديكور والملابس. يهتم بالكليات والجزئيات، ولا يفلت أي جزء من دون أن يفحصه بعين حاذقة لا تخطئ. كان يريد أن يصنع مسرحاً يضاهي ما صنعه الأوروبيون، وكأنه في الواقع يعيد سيرة موليير الفرنسي الذي انشغل بالكتابة والإخراج والتمثيل في القرن السابع عشر. والكاتب المغربي كان معجباً به أيما إعجاب لدرجة أنه اقتبس منه مسرحيات وأفكاراً على غرار ما يفعل كبار رجال الفن. وفي الواقع يمكن القول إن ما فعله الطيب مع المسرح المغربي ما هو إلا تأثر وتفاعل مع ما كان سائداً بداية القرن العشرين في مصر بخاصة، فنحن نعرف أن توفيق الحكيم رائد المسرح العربي كتب مسرحيات مجّد فيها التراث القديم، فكتب «أهل الكهف»، «وشهرزاد»، وتأثر بالمسرح اليوناني.

> مسرحه يقوم على أسس موضوعية ومهارات احترافية أخلصت لصنعة المسرح

> مثل فكراً مختلفاً عن السائد فاستلهم من التراث وأسقطه على الواقع



من أعماله



احتفاء بروح الطيب الصديقي

حاول ربط المسرح المغربي بالإنجازات اليونانية

لاشك في أن الحفر في التراث ومواكبة الحاضر اتجها نحو التوفيق بين الحاضر والمعاصرة

ابتعد في مسرحه عن أن يكون شعارات وخطابات سياسية مكشوفة ومباشرة

وهذا يعني أن الطيب الصديقي باختياره وتركيزه على التأصيل والتراث، كان يسعى إلى أن يربط المسرح المغربي بالإنجازات اليونانية والفرنسية والمصرية، ونحن لا ننسى أنه كان يجمع بين خاصيات عديدة: الكتابة باللغة العربية والفرنسية، والتمثيل والإخراج، وهو هنا يشبه شخصية موليير. وهذا الالتفات إلى تأصيل المسرح العربي كان ينبني على غرض هو تبني فكرة أننا نمتلك مسرحاً شعبياً يحضر فيه الغناء والشعر والحلقة (الحكواتي) والبساط (الإضحاك والفكاهة والسخرية) والاحتفالات الشعبية والمواسم والأعياد: مسرحاً احتفالياً قبل أن ينظّر له المسرحي عبدالكريم برشيد. وهذه الأشكال المسرحية المبثوثة هنا وهناك، أو البدائية كانت تحتوي على الفرجة والمتعة قلّ نظيرها في العالم. تجلى هذا في مسرحيته (مقامات بديع الزمان الهمذاني) التي كتبها وأخرجها ومثل أدوارهــا نخبة من أجود الممثلين المغاربة، وفيها استلهم أشكالاً من الفرجة التي دلت على وجود مسرح في تراثنا لم نلتفت إليه بعد. تعاين التسول أو الكدية والسخرية المبطنة، والتعبير عن مشاغل الحياة اليومية والصراع لأجل البقاء. وفي مسرحية (ديوان عبدالرحمان الجذوب) أحيا شخصية متداولة بين الأوساط الشعبية عرفت بنظمها الحكم والمواعظ التي انبثقت عبر تجارب عميقة في الحياة في أشعار كانت تطبع في طبعات شعبية وتباع في المكتبات والأسواق. ولا شك أن هذا الحفر في ما يحويه تراثنا من أفكار قد تتجاوب مع الحاضر لم يكن إلا إسهاماً من المسرحي في النقاش الذي دار لفترة طويلة في الوطن العربي على مستوى الفكر والفلسفة والسياسة، وهو محاولة التوفيق بين الأصالة والمعاصرة، بين التراث والحداثة. فالمسرحي المغربي كان يسهم بهذه الثنائية في مسرحه في الجدل الدائر بين المفكرين والفلاسفة المختصين. ولعل الكتب التي ألفت في فترة ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، ومنها كتاب المفكر عبدالله العروي (الإيديولوجيا العربية المعاصرة)، وكتابات المفكر الراحل محمد عابد الجابري (نحن والتراث)، وسلسلة العقل العربي، تأسست على هذا المعطى. وما جرى في المغرب لم يسلم منه المشرق، مع كتابات طه حسين وإدوارد سعيد وجورج طرابيشي.

وكأن الطيب الصديقي كان يتعمد محاورة النصوص القديمة المشكّلة للوجدان العربي، ويعارضها ويعيد تشكيلها وفق رؤية عالمية لمفهوم المسرح. لم يكن يعتبر هذا الفن انعكاساً للواقع، على غرار الفهم السطحي الذي قامت عليه إنجازات مسرحيين آخرين، فالمسرح يكون فرجة ودعوة للتأمل في الذات. هو إبداع وخلق وصنعة لا بد أن ينطلق أولاً من المنطلقات الأساسية، فتراه بهذه الخصائص مختلفاً عن السائد الذي أراد له مريدوه أن يكون شعارات وخطابات سياسية مكشوفة.

ولا شك أن الطيب الصديقي ينام اليوم قرير العين، مطمئناً إلى قناعاته وتصوراته ورؤيته التي خدم بها فن المسرح المغربي والعربي. يكفيه فخراً أنه خدم الفرجة بإخلاص، وقد رأى فيها انعكاساً لوجوده وكيانه وغرابته وصعلكته وسخريته. وهذا الإخلاص قلما نعاينه في واقعنا الأدبي. ربما هو خاصية ينفرد بها موليير المغربي وحده إن لم نخطئ.

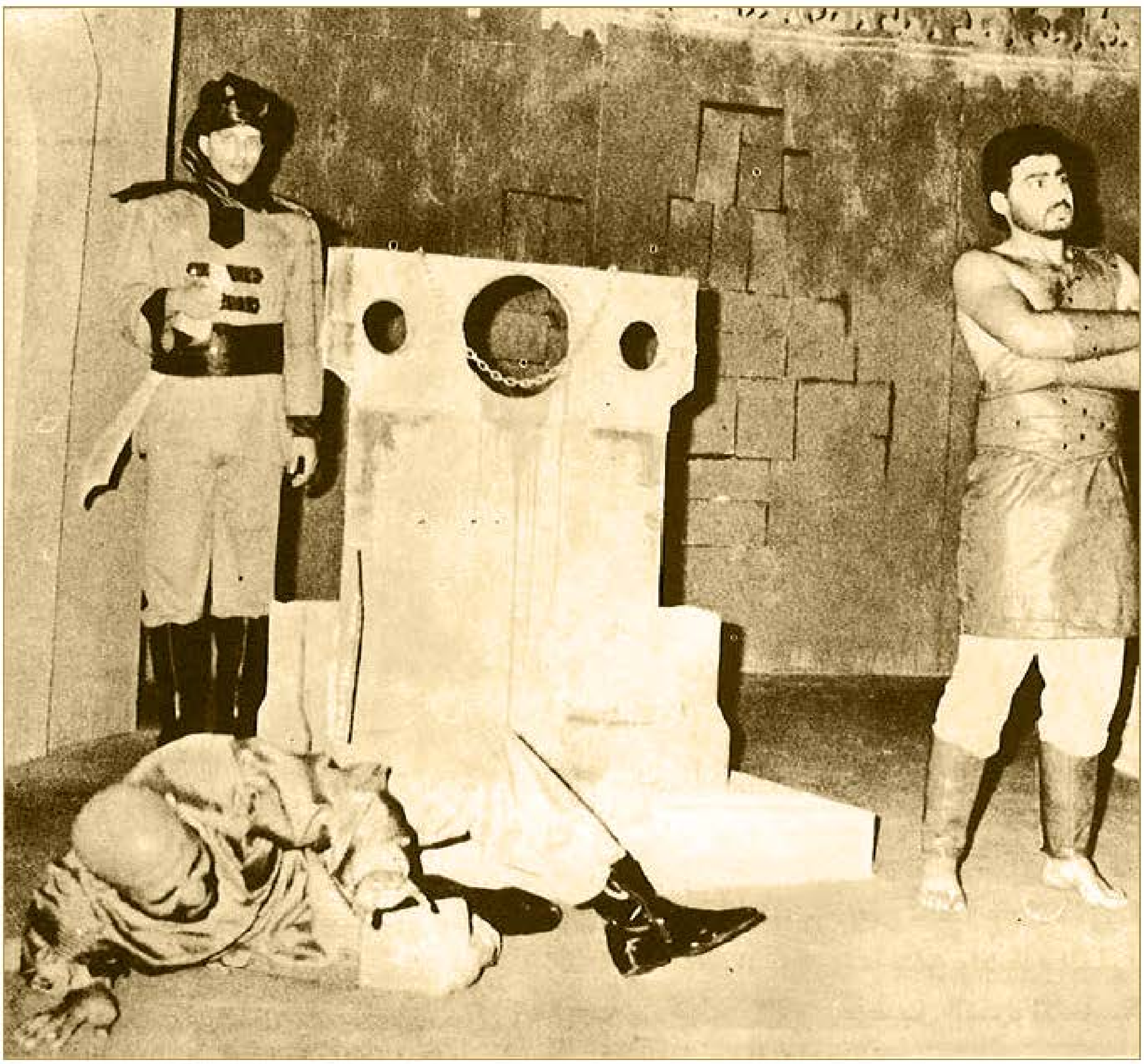
«مغامرة رأس المملوك جابر»

تجربة جماعية رائدة



أحمد الماجد

في تجربة فريدة من نوعها لم تتكرر لاحقاً، اشتركت أربع فرق مسرحية إماراتية في إنتاج عمل مسرحي واحد، للمشاركة به في الموسم الثقافي الذي نظمته الدائرة الثقافية بالشارقة، إذ قدمت على خشبة مسرح قاعة إفريقيا بالشارقة بتاريخ (١٠ أكتوبر ١٩٨٤) مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» من تأليف الكاتب السوري الشهير سعدالله ونوس، وإخراج العراقي عبدالإله عبدالقادر، والتي أنتجها: «مسرح خالد بالشارقة، ومسرح الشارقة الوطني، ومسرح خورفكان الشعبي ومسرح كلباء الشعبي»، وأدى أدوار البطولة فيها كل من: أحمد الجسمي، محمد الحمر، سيف الغانم، علي خميس، مريم سلطان، محمد يوسف، أحمد أبو سالم، حميد سمبيج وآخرون.



النتائج التي حققها ذلك التجمع الفني لفريق مسرحي، جاء من أربع فرق مسرحية لكل واحدة منها خصوصيتها، التي قد تجعلها مختلفة عن رفيقاتها في الأمور الأساسية، من حيث التكوين والتنظيم والمناخ الفني والخبرة والممارسة، إلى جانب تفرد واختلاف القدرات من شخص إلى آخر من حيث الأداء التمثيلي، هي بحد ذاتها تحدٍّ واجهته الفرق المسرحية الأربع، وهي مصدر فخر وسرور واعتزاز بالروح الجماعية، التي ذهبت بالعمل إلى دروب التميز والنجاح، عبر فريق مسرحي منسجم ومتجانس، قدم صورة بهية عن واقع المسرح المحلي آنذاك، وأسس بدوره لمستقبل مسرحي مشرق شهده الجميع في الفترة اللاحقة.

وكما هو معروف فإن مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» ليست مسرحية جديدة، إذ إنها قدمت في العديد من الدول العربية قبل الإمارات، واستفادت هذه المسرحية من التراث في خدمة القضايا العربية المعاصرة، باعتبار أنها صورة جديدة لمسرح عربي ذهب في هذا الاتجاه منذ العام (١٩٦٠)، في محاولات عديدة بذلها مجموعة من الكتاب المسرحيين العرب أمثال، قاسم محمد وسعد الله ونوس ويوسف إدريس وغيرهم.

تبدأ المسرحية بأناس على مقهى ينتظرون الحكواتي، ويقررون فيما بينهم أن يطلبوا منه أن يحكي لهم قصة البطل المخلص الظاهر بيبرس، ليفتح الستار عن حكاية جابر وصديقه منصور وصديقهما الثالث، يتناقشون حول صراع السلطان والوزير، ورغبة الوزير في الاستعانة بمدد خارجي ليتمكن من العرش، ولكن السلطان يحاصر المدينة ليفتش جنوده كل من يخرج منها، حتى لا تخرج رسالة للعدو المتربص. وهنا يعرض منصور خدماته على الوزير بأن يحلق شعر جابر، ويكتب على رأسه رسالة لملك العدو، ثم حين يطول شعر جابر يخرج من المدينة والرسالة مكتوبة على رأسه، وبالفعل تصل الرسالة للملك ويقرر حبس جابر، ذلك أن الوزير قد أضاف في رسالته طلباً بقتل جابر حتى تموت معه قصة الخيانة ودليلها، وهكذا يدفع المملوك جابر ثمن طمعه وثقته المفرطة بالوزير.

أخذت الاستعدادات لإنتاج هذا العمل من الفرق المسرحية الأربع وقتاً طويلاً، من أجل تقديم عرض مسرحي متميز، إذ إن الفرق الأربع بدأت استعداداتها باجتماع تحضيري في (١٥ مايو ١٩٨٤)، أي قبل خمسة أشهر من تاريخ أول عرض للمسرحية، وأعقبه اجتماع آخر في (٢١ مايو) من ذات العام، وخلال الاجتماعين تم الاتفاق على اختيار نص مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر»، وعلى تكليف مهمة الإخراج للفنان عبدالإله عبدالقادر، وكذلك تم تشكيل لجنة إنتاج تشرف على سير العمل، وبعد الاتفاق على التفاصيل الفنية والإنتاجية والإدارية بين الفرق الأربع، ذهب المخرج ولفيف من المسرحيين إلى مدينة خورفكان لعمل التمارين هناك مع المشاركين في العمل من المنطقة الشرقية خلال شهر رمضان، من أجل تخفيف الصعوبات التي تواجه الفنانين المشاركين وصعوبة التحاقهم بالعمل المسرحي خلال شهر رمضان، الذي تمت خلاله لياليه مناقشة النص وتوزيع الأدوار وقراءة الطاولة، ليتوقف العمل أيام العيد ويعود ليستأنف الفريق ألقه في (التاسع من يوليو ١٩٨٤) في أول يوم للفريق على الخشبة، وتحديداً على قاعة مسرح إفريقيا، إذ وصل عدد هذا الفريق إلى (٤٠) ممثلاً التزموا تقديم أفضل ما لديهم على الخشبة.


أربعون ممثلاً محلياً يحققون خطوة رائدة

والثمن «رأس المملوك جابر»

توظيف التراث لخدمة القضايا المعاصرة

تشكيلات مسرحية وكفاءات بشرية أعدت جيداً لخدمة العمل

التفاصيل الإنتاجية التي رافقت العمل وغيرها، إن دلت فإنما تدل على الهم المسرحي الكبير الذي عاش في نفوس المسرحيين الإماراتيين، أبطال مرحلة التأسيس، وعلى المشروع المسرحي العظيم الذي وضعوا له حجر الأساس، وعلى المرحلة التاريخية المهمة التي مرت على المسرح في الإمارات في بدايات تشكل المسار وتكون الحراك.

هذه «المغامرة» التي خاضتها الفرق الأربع مجتمعة، اعتبرها النقاد تجربة رائدة وخطوة جادة على طريق إرساء القاعدة المسرحية القادرة على استيعاب وصقل المواهب، من خلال الاشتغال على النصوص المسرحية الكبيرة وتطويعها لخدمة المشهد المسرحي الإماراتي والعربي.

شكّل فريق العمل من تجمع فني ضم أربع فرق مسرحية إماراتية

الروح الجماعية لأعضاء الفرق المشاركة ذهبت بالعرض إلى دروب التميز والنجاح

هذه المغامرة المسرحية اعتبرها النقاد خطوة جادة على طريق إرساء القاعدة المسرحية المتينة

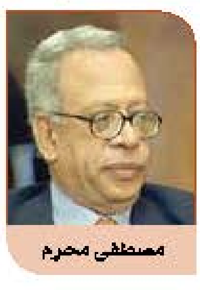
ثقافة لجان تحكيم الفنون المرئية

اللغة السينمائية والتلفزيونية

بلاغة في التعبير والإبداع



من أصعب الأمور أن تجد نفسك أمام بعض الأعمال الفنية التي تنتمي إلى نوع من أنواع الفنون، وعليك عندئذٍ أن تحسم وتقرر أي هذه الأعمال أكثر جودة من بقيتها، وذلك من الوجهة الفنية، إذ إن الحكم الصائب يقضي أن يكون لدى صاحب الحكم القدر الأكبر من الثقافة العامة والمعرفة المتخصصة ببواطن هذا الفن، وربما أيضاً الخبرة الحاذقة في ممارسته.



مصطفى محرم

هناك من يجرؤ على التصدي للأعمال وهو يجهل لغتها وقواعدها الفنية

على سبيل المثال: حينما تقام المسابقات في مجال الفنون التشكيلية، قد يقوم بالتحكيم فيها أناس يعرفون تماماً أصول الفن، والذين يصدرون أحكامهم على أعماله المتسابقة، وأن يكون لديهم القدرة على الموضوعية والتحليل والمقارنة. ثم إصدار الحكم يجب أن يكون أعضاء لجنة التحكيم على دراية عالية للغاية بالأحجام والتناسب والتناسق وجماليات الفراغ، هذا في ما يتعلق بفن النحت، أما في ما يتعلق بالتصوير: فلا بد أن تكون لديهم دراية واعية بالألوان ووظيفتها بالنسبة إلى المشاهد وخلق الإحساس والمعرفة الكاملة بكل المدارس الفنية، وفي كثير من الأحيان نجد أنه برغم ثقافة أعضاء لجنة التحكيم ودقة اختياراتهم، فإن أحكامهم قد لا ترضي أصحاب النزعات الفنية الجديدة، والذين يثورون على الأساليب الفنية التقليدية، وينادون بإحداث ثورة فنية تنشد الجديد وتقف ضد القديم.

والتحكيم في الأعمال الأدبية، إما أن يقوم به نقاد لديهم القدرة على الحكم على العمل الفني الأدبي، بعد أن استوعب هؤلاء النقاد المذاهب الأدبية والأصول، التي تتعلق بطبيعة الإبداع بحيث يملكون الأدوات التي تجعلهم يغوصون داخل العمل الأدبي ويسبرون غوره، وقد يستطيعون تفكيكه إلى أجزاء صغيرة وإعادة بنائه أو تركيبه بالشكل الذي يتفق مع مذاهبهم الجديدة، ويستطيعون استخلاص ملامحه الشكلية إذا كانوا من الشكليين، دون أن يبتعدوا عن جوهره وشكله الفني في الوقت نفسه، وأما إذا كانوا من أتباع مدرسة النقد الجديد التي

ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى، فهم يبغون موضوعية المنهج وتحليل العمل ومقارنته وتصحيح الذوق.

إن ما نعانيه حقيقة في بلادنا هو التحكيم في مجال الفنون والآداب، وفي مجال الفن السينمائي بوجه خاص، وكذلك هذا الفن الذي يطلقون عليه «الدراما التلفزيونية»، وترجع هذه المعاناة وهذا التخبط في الأحكام بالقدر الكبير إلى ضحالة ثقافة أفراد لجان التحكيم، الذين يتم اختيارهم من أجل هذه المهمة الصعبة، خاصة أن السينما والدراما التلفزيونية هما من الفنون الحديثة، ومعرفة هذين الفنين معرفة جيدة إنما يتطلب من الفرد صاحب الحكم ثقافة واسعة ومعرفة تامة بلغة كل منهما الفنية وأصول هذه اللغة.

إنني لا أتصور مثلاً أن هناك من يجرؤ على التصدي للحكم على عمل أدبي، وهو يجهل لغة الأدب وقواعد هذه اللغة وليس له أي دراية بفنون هذه اللغة، فالحكم على الشعر يختلف في أصوله عن الحكم على الرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية، وعندما نقرأ ما يكتبه بعض النقاد المتخصصين في الأدب وفنونه، ندرك على الفور اتساع ثقافتهم في هذا المجال، وقد يعلم الكثيرون منهم عن أصول هذه الفنون الأدبية أكثر مما يعلمه أصحابها، ولذلك تأتي أحكامهم في الأغلب صائبة، بل تكون مفيدة أيضاً للمبدعين.

فالتخصص مطلوب، كما نجد مثلاً في العلوم، فهناك تخصصات في الطب والهندسة وبقية العلوم، فنجد مثلاً أن جائزة نوبل لا تمنح في العلم بشكل مطلق، وإنما تمنح في الطب والفيزياء والكيمياء، وهي بعض فروع العلم التي يفرق التخصص بينها، وقلما نجد في الأدب ناقداً يجيد النقد في كل فرع من فروع الأدب، ولذلك نجد المتخصصين في نقد الرواية والمتخصصين في المسرح والمتخصصين في الشعر، وكذلك أيضاً في الفنون التشكيلية نجد المتخصصين في فن التصوير والمتخصصين في النحت والمتخصصين في العمارة، ومن النادر أن نجد متخصصاً دقيقاً في أكثر من فرع، بمن فيهم المبدع نفسه، فقلما نجد من يبرع في إبداع الرواية والمسرحية والشعر والقصة القصيرة إلا العباقرة.. وكذلك بالنسبة إلى الفيلم السينمائي والعمل الدرامي التلفزيوني، لأنهما من الفنون المركبة، أي يشترك في إبداعها عدد من الفنانين المختلفين من كاتب سيناريو ومخرج ومصور ومهندس ديكور ومونتير ومصمم ملابس.

وللأسف فإننا نعتبر الأعمال السينمائية والأعمال الدرامية التلفزيونية مشاعاً لكل من هب ودب من حملة الأقلام، ولذلك فإنه في الغالب، إن لم يكن دائماً، تُظهر نتائج لجان التحكيم مدى ضحالة ثقافة أعضاء هذه اللجان، وبالطبع يكون تأثير هذه النتائج سلبياً، فقد يعتبر الحائزون هذه الجوائز أنهم يسيرون في الطريق السليم وأن إبداعهم خير إبداع.



هيتشكوك


فيسكونتي

أفاض الغرب في أبحاثه ودراسته لإبراز الفرق بين لغة الدراما التلفزيونية والسينمائية وهو ما يغيب عن هذه اللجان

الحكم الصائب يمتلك القدرة الأكبر من الثقافة العامة والمعرفة المتخصصة والخبرة الحاذقة

الفنون السينمائية والتلفزيونية من الفنون الحديثة والمركبة لاشتراك عدة عناصر في إنتاجها

وسرعان مايكتشف الجمهور بالطبع ركاكة هذه الأعمال، حتى أنهم لا يتحملون مشاهدتها أكثر من مرة، وهناك العشرات من هذه الأعمال، خاصة في مجال الدراما التلفزيونية.

من الصعب جداً أن يتذكر المرء تلك الأعمال التي حصلت على جوائز، فقد أسدل الزمن عليها سريعاً ستائر النسيان لتواضعها الشديد، ولذلك فإنني أعجب كثيراً من نتائج مهرجان الإذاعة والتلفزيون، الذي تقيمه مصر خاصة في قسم الدراما التلفزيونية، وكنت أحسب أن يكون هناك دقة ومعرفة وخبرة في اختيارات أعضاء اللجان التي تتصدى للحكم، وأن أفراد هذه اللجان على قدر من المعرفة بلغة فن الدراما التلفزيونية، والفرق بينها وبين اللغة السينمائية، فقد أفاض الباحثون والنقاد والمبدعون في أمريكا وأوروبا في إبراز الفرق بين الفن السينمائي والفن التلفزيوني، وقد نشرت الصحف والمجلات والكتب الكثير من البحوث في هذا المجال، لكن للأسف لم يحاول الكثير من أفراد لجان التحكيم قراءة أي من هذه البحوث، وربما لجهل الكثير منهم باللغات الأجنبية، هم يشبهون في ذلك الأطباء الذين لا يجيدون اللغة الإنجليزية فلا يقرؤون عن الجديد في الطب أو يستطيعون حضور المؤتمرات العلمية، ولذلك لا يتقدمون في مهنتهم. وبالنسبة إلى النقاد عندنا فهم يجهلون للأسف حتى ما إذا كان هناك اختلاف في ما يجب أن يعالجه التلفزيون من موضوعات، وبما تعالجه السينما وهي قضية عسيرة مازال هناك اختلاف كبير بين أطرافها.

للأسف تأتي أحكام أفراد هذه اللجان من منطلق إلمام بعضهم إلماماً يسيراً بالأدب، ولذلك فهم يحكمون على الحكاية فقط متأثرين بإلمامهم اليسير هذا، وبما سبق أن كتبه بعض ممن يماثلونهم في المعرفة بالنسبة إلى فن الدراما التلفزيونية، الذي مازال في بدايته في مصر وفي البلاد العربية جميعها، والذي لم يحاول أصحابه تطويره منذ أن بدأ الرواد ممارسته.

إن من السهل على خبير الجواهر أن يكتشف الماسة المزيفة من الماسة الحقيقية، ولكن من الصعوبة اكتشاف القيم الجمالية التي تحتويها الماسة الحقيقية، ومن الصعوبة المفاضلة بين الجوهرة الجميلة وغيرها من الجواهر، فإن هذا يتطلب الكثير من المعرفة والذوق السليم، ويمكن تطبيق هذا الأمر على الأعمال الفنية، فيقابل صقل الجوهرة أن تبدو رائعة، الحرفة في العمل الفني.


كيروساوا

عندما يتم توظيف حركة الكاميرا في السينما والتلفزيون بالشكل الصحيح، الذي يقترب من بلاغة اللغة، فإن هذا يضيف الكثير إلى أداء الممثل، بل إنها تبرز الأداء مثلما يبرز الأداء وجودها.. أما العكس؛ وأنا أعني هنا الحركة العشوائية أو التي يأتي بها المخرج لجمالها في حد ذاتها، أو لكي يبرهن على أنه يستطيع أن يحرك الكاميرا بحرفية عالية، فإن هذا يبرهن في الوقت نفسه على عدم إدراكه الكلي للعمل الفني، ويسلبه معناه ويجرده من الجمال الفني، وربما أوضح الأمثلة على ذلك، ما نراه من المخرجين في استخدام عدسة الزوم وحركتها السريعة إلى الأمام وإلى الخلف، وحركة البان السريعة أيضاً التي قد تؤذي الرؤية أحياناً في إخراج المخرج، دون أن يكون لديهم الإدراك السليم في استخدام هذه اللقطات. والغريب أننا لا نجد عندهم تبريراً لهذا الاستخدام، خاصة أن هذه العدسة كما قال المخرج العظيم جاك كلايتون: إنما تستخدم في التسلل والانقضاض على حدث مفاجئ.



بوستر فيلم «منزل والدتنا»

وقد استخدم كلايتون هذه العدسة في فيلم «منزل والدتنا» حيث كانت شخصيات الفيلم الأساسية من الأطفال، ولذلك أراد أن يتحاشى إزعاجهم أو يربك إحساسهم بوجود كاميرا قريبة منهم، ولذلك قام بإخفاء الكاميرا بعيداً عنهم وقام بالتصوير مستخدماً عدسة الزوم المختلفة الأبعاد، بحيث لا يشعر الأطفال بوجودها. أما حركة البان؛ فهي تحدث في



بوستر فيلم «سجناء ألتونا»

استعراض شيء أو مجموعة من الأشخاص تقترب منهم الكاميرا ولا تستطيع اللقطة الثابتة إبراز تفاصيلهم، إذ يستدعي الأمر الحركة لإبراز هذه التفاصيل، وهي حركة موازية لحركة العين عندما نتأمل مكاناً، أو أكثر من شخص في أحجام مناسبة، أو تستخدم عندما يكون هناك حديث متصل بين أكثر من شخصين على خط عرض واحد. أما ما نراه عند الكثير من مخرجي التلفزيون؛ فهو مختلف عن ذلك، حتى إن المخرج يقع في هذا الخطأ عندما يطيل من الوقت ويترهل الإيقاع، خاصة عندما نرى أن الجزء الذي يتوسط الشخصين خالياً ولا داعي لتصويره لعدم وجود شخص ثالث مشترك في الحديث يقف أو يجلس في الوسط، وربما أبرع من استخدم هذه الخاصية هو المخرج الإيطالي فيتوريو سيكا في فيلم «سجناء الثونا».

أورد هذه المفردات السينمائية لألفت نظر الذين ينظرون إلى هؤلاء المخرجين، الذين يستخدمونها دون إدراك ودون أن يكون لهم المعرفة الحقيقية لهذه المفردات، فكما للغة في الأدب تراكيب، فإن للغة السينمائية والتلفزيونية أيضاً تراكيب هي بمثابة البلاغة في التعبير والإبداع.

والاقتصاد في التعبير في الفن والأخذ بالتلميح دون إفصاح، هو الذي يقربه من الجودة والشاعرية، وربما هذا ما جعل الفيلسوف الإيطالي الكبير بينودوتي كروتشه، يقول: (إن الفن تعبير ولكن ليس كل تعبير فناً)، وهذا ما نجده عند العظماء من كتاب الرواية مثل هيمنجواي وفولكنر وفيرجينيا وولف وناتالي ساروت واليوت وأودن وستيفان مالارميه في الشعر، ونرى هذا أيضاً عند كثير من عظماء الإخراج السينمائي: كيروساوا وفيسكونتي وهيتشكوك، وبعض مخرجي الموجة الجديدة في فرنسا.

عندما يفكر المخرج في تقديم أحد الأعمال فإنه يجب أن يضع في اعتباره كل العناصر التي سوف يستخدمها في تحقيق هذا العمل، ونقصد هنا بالعناصر: السيناريو والتصوير والتمثيل والمونتاج والديكور، بحيث يكون بينهم تناسق «هارموني» يجمع بينهم في التعبير والبناء، أي الجمع بينها في تتابع محتوم، وهذا ما يسمى في النهاية بالنص السينمائي أو النص التلفزيوني، وليس كما يظن الذين هم الأقرب إلى الجهل منه إلى المعرفة بأصول الفن السينمائي والفن التلفزيوني، بأن السيناريو هو النص، وإنما هو عنصر من العناصر التي ذكرناها.

ويتميز السيناريو عن بقية العناصر بأنه البداية، أو بشكل آخر بأن البداية تكون له، ولكن لا يعني هذا أن يكون له التمييز المطلق والذي أريد أن أقرره وأطلب الالتزام به في التحكيم، هو أن إعطاء المخرج الذي يقسم سيناريو عمله بالضعف جائزة لأنه يملك حرفية عالية في الإخراج، السيناريو ينم عن حقيقة مخرجه لأنه المسؤول عنه، أو هو الذي يوافق عليه، فالحرفية بمفردها دون فكر لا تصنع فناً، هذا هو يقيني وعقيدتي عندما أكون عضواً في لجنة تحكيم، وأحاول دائماً بقدر ما أستطيع أن أفرض هذا على بقية زملائي من أعضاء اللجنة، ولا أستطيع أن أمنح فيلماً أو عملاً تلفزيونياً كل الجوائز دون أن أعطي السيناريو جائزة، لأن الإبداع كله كان نتيجة لتفوق السيناريو.

أقول هذا وقد اختصرت فيه قدر ما استطعت لضيق المكان، ولكن كل ما أبتغيه أن يكون تنويهاً لمن يقومون بالعمل في لجان التحكيم للأعمال الفنية المرئية في مجال السينما والتلفزيون، وأن على الذين يقومون باختيار أعضاء هذه اللجان، أن يكونوا هم أيضاً على إدراك ووعي وأشبه بالذين يفحصون العملات النقدية للتفرقة بين الزائف والصحيح، وهذا أصل كلمة «نقد» في اللغة العربية.


المخرج جاك كلايتون


فيتوريو سيكا

من الصعب أن نتذكر تلك الأعمال التي حصلت على جوائز لتواضعها الشديد

عند توظيف لغة الكاميرا (تحريكها) بشكل محترف تعطي الممثل القدرة على الإضافة

بصوتها تتألق القصيدة

جاهدة وهبه
فنانة الطرب الأصيل

إسماعيل فقيه

حققت الفنانة المطربة جاهدة وهبه، نجاحات لافتة في الغناء الطربي الأصيل.. وبفترة زمنية قياسية استطاعت امتلاك الصوت القدير، الذي خوّلها تقديم أصعب الألحان وأعذب القصائد والكلمات. ولم يكن لفنها أن يتألق لولا موهبتها الصافية وقوة صوتها وشغفها بالغناء الأصيل.





مطربة عذبة الحضور، تتقن فن الأداء، وتسير مع صوتها إلى أبعد المسافة اللحنية الطربية. ولدت سنة (١٩٦٩) في وطنها لبنان، وبدأت رحلة الغناء باكراً منذ نعومة أظفارها وهي تسعى مع العلم والمعرفة والموسيقا إلى المزيد من الحضور المتألق في عالم الإبداع الفني. إلى جانب صوتها الشجي القوي المؤثر، هي فنانة متمكنة من فن الموسيقا والمسرح والأداء. صقلت ثقافتها في الجامعة اللبنانية إلى جانب الكونسرفاتوار الوطني للموسيقا، حيث تعلمت العزف على العود، واشتغلت على الصوت لتتقن أدوات الغناء الشرقي، خصوصاً الصوفي منه، وكذلك التجويد، كما أنها كتبت قطعاً موسيقية وشعرية لتؤديها على المسارح. تابعت سعيها المعرفي الإبداعي ومازالت في سعيها حتى اللحظة الراهنة، حتى وصلت إلى حدود العالمية. فقبل أشهر قليلة غنت جاهدة وهبه للمغنية العالمية الفرنسية (اديث بياف) في باريس، وكان لأدائها وقع المفاجأة الكبيرة التي ألهبت عشاق الطرب الأصيل والكلاسيكي.

تعاونت مع كبار مخرجي المسرح اللبناني، ولعبت أدواراً مسرحية إلى جانب كبار أهل المسرح، أمثال الفنانة الكبيرة نضال الأشقر. وكانت موهبتها لافتة منذ تلك البداية والمشاركة. وتابعها جمهورها بشغف في كل مرة، حيث بدت متعة التلقي، خصوصاً مع بروز قدراتها على انتقاء نصوصها المميزة والخاصة جداً. فهي لا تغني إلا ما يناسب صوتها ويضعه في المرتبة العالية والمميزة، على غرار كبار المبدعين الكبار، مثل: زكريا أحمد وسيد درويش ومحمد القصبجي ورياض السنباطي، وسواهم من الكبار في الموسيقا العربية من عالمها الذي تنتمي إليه، وتقول: «من يستمع إلى الكبار في الموسيقا، ومن ينحو نحوهم، لا شك أنه في مساحة حياة راقية ومميزة تمتد في رحاب الجمال والطمأنينة وراحة البال وراحة النفس. الغناء الطربي الأصيل هو مسافة مفتوحة لخطوات المبدع الكبير، المبدع الذي يعطي للحياة رونقاً ساحراً بأعماله الفنية الغنائية الموسيقية».

جالت الفنانة، بصوتها وفنها، في جهات كثيرة من العالم، فغنت في أوبرا القاهرة، وفي مهرجان فاس للموسيقا الروحية، مؤدية نصوصاً صعبة لجلال الدين الرومي وأبدعت بها، كما أنها لعبت أدواراً رئيسة في عدة مسرحيات، منها «أيام رباعيات الخيام» (مهرجانات بعلبك الدولية)، «أنشودة المطر» لجواد الأسدي، و«صخرة طانيوس» لجيرار

وصلت إلى حدود العالمية عندما أحيت في باريس حفلة لجوهرة باريس إديث بياف



جاهدة وهبه

أفديسيان. كما أنها حصلت على جائزة المرتبة الأولى من الجامعة اللبنانية عن دورها في فلم «رصاصة فارغة».

تعتبر الفنانة جاهدة وهبه نشاطها الفني الغنائي الطربي الأصيل الرصين الحكيم المتمكن الصاخب «واجباً وحاجة»، ذلك أنه يمثل فعل الروح في الجسد والعمر وما تعكسه هذه الروح في وعي الحياة: «هناك ميزة للغناء الطربي تعطيه رونقاً يجوهر القلب والروح. وهذه الميزة تكمن في حيوية البحث والسفر العميق مع اللحن والكلمة في عالم الجمال والوعي الداخلي للنفس. وحين تكون الروح تواقة للخير والجمال، فهي تحتاج إلى نشاط يدفعها ويحركها ويرفع من مستوى طيرانها وتحليقها في مدار الجمال. والطرب أو الغناء الأصيل الصافي، هو السبيل إلى تحقيق كل هذا الوعي الجمالي، وأنا بدوري أعمل وأجهد كي أحقق كل هذا النشاط بمزيد من الوعي المفتوح على فنون الابتكار والبحث والعمل.. لواعج جمّة تشدّني وتضعني على مسافة مباشرة مع الوعي الجمالي الطربي، وأجدني على أتم السعادة وأنا أستعد لبلوغ دفقه وتدفقه في نشاطي وحركتي».

تعطي الفنانة كل اهتمامها للكلمة داخل أغنيتها، والقصيدة هي لولب لحنها، فالكلمة بالنسبة إليها هي وعي ضروري يساهم في تفعيل الأغنية: «أجمل الأعمال الغنائية وأعذبها وأكثرها قدرة على تفعيل الصورة الطربية الإيقاعية هي تلك الأغاني التي ترتكز على خصوصية الوعي الشعري، وأنا بدوري أقوم بواجب كبير في هذا السياق، وهو واجب الحشد الشعري في الأغنية التي أقدمها بصوتي. وأرى أنه من الأهمية بمكان أن تكون الأغنية منسوجة من داخل الحركة الإيقاعية للقصيدة، وخصوصاً تلك القصائد التي تنحو وتنبثق من نور الإحساس ووهجه، كتلك القصائد الصوفية الممتلئة بنشيد الحب والحياة الصافية والنورانية.. لقد استفدت من حيوية القصيدة الصوفية وقولبتها في اللحن الذي يأخذ بصوتي ويرفعه إلى مرتبة عالية. ثم إنني أتحرك، بصوتي، وفق ما يناسبه من طنين طربي، فلكل صوت مداه الطربي، ولصوتي مداه الطربي الذي يمكنه تأدية الإيقاع كما هو، ومهما بلغ من طبقاته المتفاعلة».



من ألبوماتها

التجارب الغنائية الفاشلة لا تعيش أكثر من لحظتها، على عكس الغناء الطربي الأصيل

كيف يمكن للغناء الأصيل أن ينأى بخصوصيته في ظل فوران الغناء السريع والمستهلك والذي أغلبه اليوم لا يفي بأبسط قواعد الغناء السليم؟ كيف يتنفس الطرب الأصيل اليوم وسط هذا (الحشد) الغريب



وهبه في إحدى الحفلات


محمد القصبجي


رياض السنباطي


زكريا أحمد


نضال أشقر


إديث بياف

الغرائبي مما يسمى بالغناء الحديث؟ سؤال نرفعه للفنانة وتجيب عنه بما يملي عليها التزامها الغنائي الطربي الأصيل، فتقول: «لا شك أن الغناء اليوم، ومنذ سنوات خلت، يعيش ويتخبط في دائرة ضيقة جداً، وكأنه على وشك الاختناق، رغم انتشاره، وانتشاره لا يعكس نجاحه بقدر ما يعكس فوضى الذوق والميديا. وهذا الكلام لا يجمل كل الأعمال الرائجة اليوم في الساحة الغنائية، فهناك أعمال جيدة ولافتة، لكن أيضاً هناك نسبة كبيرة من المستوى المتدني الذي يشوه ويخربط المساحة الغنائية الحديثة ويأخذها إلى فوضى الأحاسيس وفوضى المعرفة الموسيقية. وفي ظل هذا (الحشد الغنائي الحديث) تصير الصورة أصعب، وتفسيرها أكثر صعوبة، خصوصاً حين نرى هذا الاستسهال في ركوب موجة الغناء الطارئة والتجارية بامتياز، مهما كانت الفوضى والتسرع. ولكن في المقابل، لا بد من القول، إن الطرب الأصيل يبقى أصيلاً، ولا تخربطه أي ظروف طارئة. إنه كاسمه، طرب أصيل، والأصالة هي أن تبقى صورة الصوت الطربي ومحتواه اللحني والنغمي والكلامي في مرتبة لا تمسها كل عوامل المفاجآت الغريبة. فمن هذا المنطلق، يحافظ الطرب الأصيل على خصوصية لا يمكن لأي فوران وأي ضجيج أن يحجبه عن الحضور وعن الذوق الأصيل، عن الوعي الطربي الأصيل. ثم إن الزمن يحمل في مساحاته الكثير من الشباك و«الغربال» الذي يغربل ويصفي ويميز بين الغث والسمين. فقد علّمنا الزمن أن التجارب الغنائية الفاشلة لا تعيش أكثر من لحظتها، على عكس الغناء الطربي الأصيل، فهو يعيش العمر كله، وما نسمعه اليوم لكبار الفنانين من أعمال غنائية وموسيقية وطربية ولدت قبل مئة سنة، خير دليل، وأمر حقيقي يؤكد أن لا ثبات في الطرب إلا للطرب الأصيل».

ماذا حققت الفنانة جاهدة وهبه في غنائها؟ وماذا تريد منه وإلى أين تريد الوصول من خلاله؟ تعترف الفنانة بأن الإجابة عن هذا السؤال: «تكمن في الإصغاء إليه بكل ثقة دون إغفال الهدف المرتجى للفن الطربي الأصيل. فالموسيقا والغناء والفن بشكل عام، هي فعل ونشاط ووعي ثقافي، ولا يمكن الحديث عن الطرب الأصيل بقدر ما يمكن الغوص فيه، التعمق بتفاصيله الإبداعية التي تقود إلى النتيجة الطربية الصافية، والتي تعبّد درب الزمن، وتغني الذوق العام بالصوت الخالد الذي يتجدد في كل زمان ومكان».

حققت وجودها الفني بتمكنها من فن الموسيقا والمسرح وأدوات الغناء الشرقي

لا تغني إلا ما يناسب صوتها لذا تنتقي نصوصها بمعايير فنية خاصة

اتجهت نحو القصائد الصوفية الممتلئة بنشيد المحبة والحياة العانية والنورانية

بحر محيط في عالم الموسيقا

الأوبرا

أوركسترا وحنجرة واختزال للفنون



فوزي كريم

والآن، إلى فن الأوبرا.. إنه بحرٌ محيطٌ في عالم الموسيقا لوفرة أعماله، منذ وجد على يد الإيطالي بيري (Peri) في نهاية القرن السادس عشر، وتعزز على يد (مونتفيردي) Monteverdi في فلورنسا، مع أنفاس عصر النهضة الأولى، التي أرادت استعادة الدراما اليونانية. ولذا فهو فن تشترك فيه الفنون جميعاً، موسيقا الأوركسترا، الحنجرة البشرية، النص الشعري، عناصر المسرح، من إخراج، وتمثيل، وإكسسوار، وديكور، وإضاءة.

كثيرٌ من نقاد الموسيقا، قديماً وحديثاً، عابوا على الأوبرا اعتمادها قصصاً تتسم باللامنطق، والمبالغة، وأن الحوار المغنَّى من البداية حتى النهاية غريب وغير طبيعي. حتى إن عدداً منهم تنبأ بموتها الأكيد، أو طالب بإماتتها، كما فعل الموسيقي الفرنسي بيير بوليز حين دعا إلى تفجير دور الأوبرا في العالم، كما فُجّر سجن الباستيل. إلا أن هذا جزء من سخف النقاد مع الفنون جميعاً. فالأوبرا مازالت حية، ودورها علامةٌ فارقة في كل مدينة كبيرة في العالم، والعالم الثالث، الوطن العربي ضمناً (القاهرة، مسقط، دبي، الكويت). وجمهورها في ازدياد، حتى صارت تنقل حيةً من دور الأوبرا العالمية الشهيرة، مثل كوفن كاردن لندن، وميتروبوليتان نيويورك، إلى شاشات السينما.

تاريخ الأوبرا يعود إلى نهاية القرن السادس عشر كما أشرت. أعمال «بيري» أولية أغفلت، ولكن أعمال «مونتفيردي» مازالت تقدم حتى اليوم، خاصة «أورفيو» و«تتويج بوبيا». ومن فلورنسا انتشرت إلى ألمانيا «شولتس»، وفرنسا «لوللي»، وإنكلترا «بورسيل». هذه واحدة من أغانيه العذبة، من أوبرا Fairy Queen:

https://www.youtube.com/watch?v=32NjlI6fH6s

بعد هذه المرحلة المبكرة دخلت مرحلة «الباروك» بريادة الألماني الأصل، والإنجليزي الإقامة، «جورج هاندل» ولكن تحت ظل الأوبرا الإيطالية. هذه الأغنية لهاندل، يغنيها Andreas Scholl طبقة كاونترتينور التي سآتي على تعريفها:

https://www.youtube.com/watch?v=N7XH-58eB8c

الألماني «كريستوف كلوك» خرج على دائرة الأوبرا الإيطالية، التي رآها مفتعلة ولا تمس الواقع. في المرحلة الكلاسيكية اكتملت الأوبرا على يد النمساوي «موتسارت»، الذي قدم روائعه «زواج فيكارو»، «دون جيوفاني»، «كوزي فان توتة»، و«الناي السحري». في المرحلة الرومانتيكية احتلَ النصف الأول تيار إيطالي يسمى Bel Canto وهي كلمة

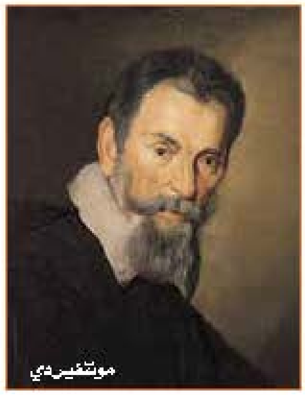




كريستوف كلوك



جورج هاندل



مونتفيردي

ملتبسة الدلالة، ولكنها تعني فيما تعنيه اعتماد المغنين وقوة أدائهم الغنائي. ولقد اشتهر من بينهم Rossini، Donizetti، Bellini. هذه أغنية من أوبرا «نورما» لـ«بلليني»:

https://www.youtube.com/watch?v=yiGpm56Bi6s

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الرومانتيكي هيمن صوتان على فن الأوبرا: الألماني فاجنر Wagner والإيطالي فيردي Verdi، وكانا على طرفي نقيض. فالأول معتم، رحيله داخلي، تلاشت لديه الأغنية المعهودة وحلت بدلها «الأغنية غير المنتهية»، ولقد هيأ لحداثة القرن العشرين. من أعظم أغانيه غير المنتهية واحدة من أوبرا «تريستان وإيزولدا» بعنوان «الحب الموت»:

https://www.youtube.com/watch?v=xWgPil1ihac



والثاني انبساطي غنائي اشتهرت ألحان أغانيه على كل لسان. ثم بعدهما جاء العصر الحديث بتقنيات جديدة، تحتاج إلى دربة أذن مضاعفة.

إن قصص الأوبرا التي تتجاوز المنطق أمر يتلاءم مع أداء الحوار بالغناء لا بالكلام؛ كلاهما غريب على المنطق. وكذلك الشخوص الذين يبدون أضخم من واقعية الحياة في سرعة استجابتهم للعواطف والأحلام. هذه خصائص تميز الأوبرا عن باقي الفنون، وتميز الموسيقا أصلاً عن كل فن. ولذلك عليك، حين تقبل على أوبرا ما، أن تترك وراءك ضوابط الحياة والواقع، وتتجاوزها إلى أفق تتحلل في الحياة إلى أنغام وألحان.

في آخر مشهد من أوبرا «دون جيوفاني» يوحّد موتسارت الواقع بما وراءه، فيظهر الضحية من قبره، لينتقم من القاتل، بأن يأخذ دون جيوفاني من يده إلى جحيم العالم الآخر:

https://www.youtube.com/watch?v=RzQMtnjioeY

وكما تحتاج موسيقا الآلات، وموسيقا الحنجرة إلى دربة الأذن، كذلك الأوبرا. ولعلها تحتاج إلى دربة مضاعفة، بسبب طولها الذي يمتد ساعتين أو ثلاث، وقد يبلغ الساعات الخمس، كما لدى الألماني فاجنر. وهذه الدربة تنصرف لموسيقا الآلات وموسيقا الغناء بصورة أساسية، لأن متابعة النص والمشاهد البصرية، وهي ضرورية، لا تحتاج إلى دربة.

لكل أوبرا «افتتاحية»، كانت عملاً موسيقياً مستقلاً في القرن السابع عشر. ولكنها مع المرحلة الكلاسيكية صارت تشي بطبيعة العمل إذا ما كان مأساة أو ملهاة، وتنطوي عادة على عيّنات من الألحان الأساسية التي سترد فيه. افتتاحية «زواج فيكارو» لموتسارت خير مثال، ففيها سيرد

وجد فن الأوبرا على يد الإيطالي بيري في نهاية القرن السادس عشر مع أنفاس عصر النهضة الأولى

برغم التحديات مازالت الأوبرا حية ودورها علامة فارقة في كل مدينة في العالم

جمهور الأوبرا العربي في ازدياد من خلال فعاليات القاهرة ومسقط ودبي والكويت

اللحن الذي ستستدعيه الأحداث فيما بعد:
https://www.youtube.com/watch?v=_oKU94kxv-o

شخصيات الأوبرا كيانات حية تقودها الأقدار، وتعبث بها المشاعر والأهواء. ولكنها في جوهرها الموسيقي أصواتٌ تنتمي إلى طبقات متباينة، شأنها شأن الآلات الموسيقية داخل الأوركسترا. فكما أن الآلات الوترية ثلاث: فايولين، فيولا، وتشيلو. وكما أن آلة الكلارينيت ثلاثة أنواع وفق طبقاتها: عالية، وسطى، وخفيضة، كذلك صوت المغني الرجالي: عالٍ (تينور)، وسط (باريتون) وخفيض (باص). وكذلك صوت المغنية النسائي: عالٍ (سوبرانو)، وسط (ميتسوسوبرانو) وخفيض (آلتو). وبين هذه الطبقات الشائعة درجات غير شائعة كطبقة (كاونترتينور) الرجالية التي تملك مسحة حادة نسائية. ولكي تقرب الأوبرا بفهم أكثر، عليك أن تتعامل مع علاقات الأصوات هذه في الأداء بين الشخوص، كما تتعامل مع علاقات أصوات الآلات المتنوعة في الأوركسترا. من هذا المزيج تلتقط نسيج الإيقاع، اللحن والهارموني. تأمل في هذه الأغنية الرباعية (سوبرانو، ميتسوسوبرانو، تينور، وباريتون) من أوبرا «ريكوليتو» Rigoletto للكبير فيردي:
https://www.youtube.com/watch?v=pJMy_rv-Ix8&list=RDgMY3Ou9L5xE&index=7

وهذه الثلاثية بين السوبرانو، الميتسوسوبرانو النسائيين، والباريتون الرجالي، من أوبرا «كوزي فان توتة» (كلها كذلك) لموتسارت:
https://www.youtube.com/watch?v=gMY3Ou9L5xE&list=RDgMY3Ou9L5xE#t=14

وهذا الثنائي (تينور وسوبرانو) من «لابوهيم» لـ«بوتشيني»:


بيري


أوبرا زواج فيجارو


أوبرا دون جيوفاني

https://www.youtube.com/watch?v=LTDav7hG7Qk

وفي الأوبرا، إلى جانب الأغاني المنفردة والمتعددة الأصوات والطبقات، هناك الحوار المرتَّل، الذي لا يقرب الكلام العادي ولا الأغنية، ويسمى Recitative وهو مستخدم في كل مراحل الأوبرا التاريخية. هذه عينة منه، تليه أغنية من طبقة سوبرانو، من أوبرا «زواج فيكارو» لموتسارت:
https://www.youtube.com/watch?v=eRxKgrOOQcI

ولكننا سنلحظ في الأوركسترا طواعيتها على متابعة الأحداث، ومتابعة مزاج الممثل/ المغني في أدائه، حين تتداعى عواطفه الملتاعة يتداعى صوته، ومعه تتداعى الأوركسترا ولا تعلو عليه، وكأنها تحيط عواطفه بالرعاية. اصغ لرائعة الإيطالي بوتشيني Puccini (١٨٨٦ - ١٩٢٤) هذه، من أوبرا Tosca «حينما كانت النجوم تشع/ والأرض تبعث العطر..». يؤديها بافاروتي (طبقة تينور الصداحة:
https://www.youtube.com/watch?v=p8-APBmCQyQ

لو كان قارئي العربي، محب الأوبرا، مقيماً في الغرب، لاختلفت لغتي قليلاً.. فارتياد دور الأوبرا، والإصغاء الحي لصوت المغنين وصوت الآلات، له مذاقٌ وعمق متميزان، على الرغم من أسعار التذاكر الباهظة هذه الأيام. ولكنني سأكتفي بتسجيلات DVD و CD وما تنطوي عليه الإنترنت من كنوز.

شخصيات الأوبرا كيانات حية تقودها الأقدار وتعبث بها المشاعر والأهواء وفي جوهرها الموسيقي طبقات متباينة

إن قصص الأوبرا تتجاوز المنطق والشخصيات فيها أضخم من واقعية الحياة



تحت دائرة الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- قران السينما بالأدب في ١٠٠ عام
- «علم الآثار» دراسة ماضي البشرية وحل ألغازه
- «منزل الأموات» بين المذكرات والسير الذاتية
- «رسالة في التسامح» تلقي الضوء على معاناة أمتنا العربية
- «صناعة البطل» في مواجهة الهزيمة
- «الوجه الأسود للبياض» رواية فلسطينية تدعو للتحرر والحرية

تقديم، زياد عبدالله

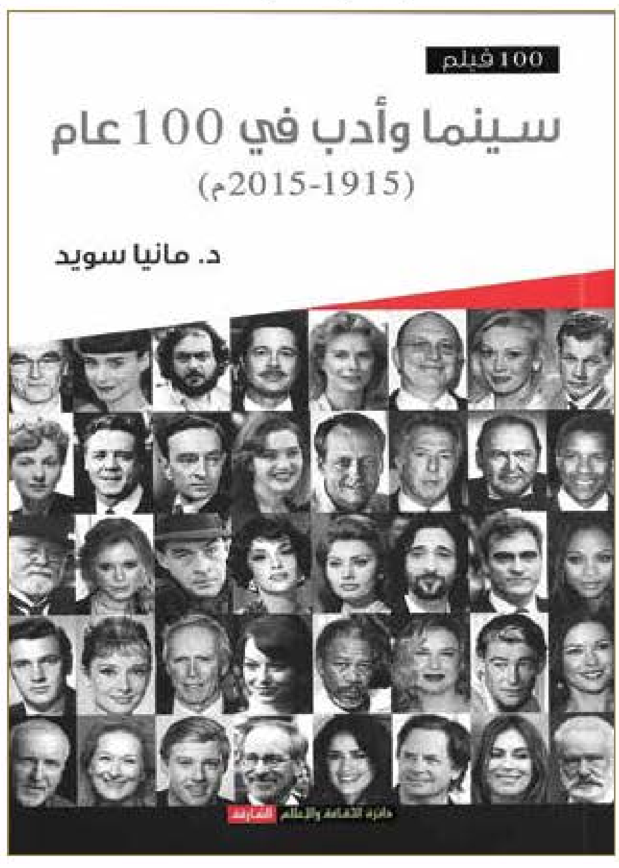
قران السينما بالأدب في ١٠٠ عام


د. مانيا سويد

تتخذ الدكتورة مانيا سويد في كتابها «سينما وأدب في ١٠٠ عام» (إصدار دائرة الثقافة – الشارقة ٢٠١٦) من ١٠٠ فيلم مساحة للمقاربة السينمائية التي تقدمها وهي ترصد انتاجاتها من عام ١٩١٥ إلى ٢٠١٥، وليأتي انتقاؤها تلك الأفلام دون غيرها معتمداً على ما شاهدته أولاً، وعلاقة السينما بالأدب ثانياً، في تركيز على الأفلام المقتبسة عن أعمال أدبية، إذ تبدأ بفيلم «كارمن» إخراج سيسل دي ميل لتصل في النهاية عام ٢٠١٥ إلى فيلم ريدلي سكوت «المريخي»، ولتتوالى ما بينهما الأفلام التي جرى انتقاؤها وفق ذائقة مانيا سويد في بنية نقدية انطباعية.

كتاب «رحلة عبر الزمن» يجعلنا نتنقل بين فيلم وآخر، سيضعنا حيال مسرحيات أساسية في تاريخ المسرح العالمي تحولت أفلاماً مثل «هاملت» و«كليوباترا» و«عربة اسمها الرغبة» وغيرها، روايات أدبية مفصلية تحولت أفلاماً مثلما هي الحال مع «مرتفعات ويذرنغ» و«ذهب مع الريح» و«آنا كارنينا» و«زوربا». ويمتد ذلك ليشمل أيضاً الأفلام المقتبسة عن كتب السيرة الذاتية مثلما هي الحال مع «فريدا» و«لورانس العرب» و«عازف البيانو».

تقول سويد في مقدمة كتابها: «أعترف بأن الرحلة مع السينما والأدب في هذا الكتاب كانت غريبة الملامح ولم يكن لسحر الشرق نصيب فيها، رحلة هوليوودية في نكهتها السينمائية غريبة في مذاقها الأدبي، قد يكون هذا من وجهة نظر بعضهم تقصيراً وجحوداً في حق السينما والأدب الشرقيين عموماً، والعربيين خصوصاً». وهذا يوضح أن الكتاب أولاً وأخيراً يتناول علاقة هوليوود بالأدب، من دون حضور لغيرها كالعربية، بل الأوروبية أيضاً، باستثناء فيلم المخرج اليوناني / الفرنسي كوستا غافراس «زد»، وليشكّل الكتاب «أنثولوجي» عن مئة فيلم هوليوودي اقتبست عن أعمال أدبية أو سير ذاتية وصولاً إلى فيلم تشارلي تشابلن «السيرك» الذي كتبه شابلن من دون اقتباس كما هي سينماه، أو «كل شيء عن حواء» إخراج وسيناريو جوزيف مانكيفيتش، أو حتى رائعة أورسون ويلز «المواطن كين» الذي كتبه وأخرجه ومثله ويلز من دون أي اقتباس.



تتأسس مقاربة الكتاب بتخصيص فصل خاص بكل فيلم من الأفلام المئة، حيث تتنقل المقاربة بين قيمة العمل الأدبي أو الشخصية الأدبية وكيف قدمت على الشاشة الكبيرة، وفي أحيان تمضي خلف ما أحاط الفيلم من حيثيات ومعطيات، كذلك الأمر بالنسبة إلى العمل الأدبي، وترصد أيضاً إنتاجات أخرى اقتبست العمل الأدبي نفسه، وفي أحيان أخرى تكتفي بنسخة واحدة من الإنتاجات، مثل «هاملت» حيث يرصد الكتاب نسخة لورانس أوليفييه، بينما اقتبست هذه المسرحية عشرات المرات لئلا نقول مئات المرات سواء في سياق هوليوودي أو إنجليزي مثلما هي الحال مع نسخة كينيث براناه ١٩٩٦، أو النسخة الروسية المدهشة التي قدمها غريغوري كوزينتزيف عام ١٩٦٤.

تتبع مشاهد الأفلام التي يقدّمها كتاب «سينما وأدب في ١٠٠ عام» معرفة سينمائية بأفلام هي مفصلية في تاريخ السينما الأمريكية. ولقراءة المكتوب عنها، فعلى القارئ/ المشاهد التزود بثقافة سينمائية وفق سياق مشاهدات سويد أو ربع قرن من شغفها بالسينما، فهي كما تورد في مقدمتها: «لم يخطر لي يوماً أن أكتب عن هذا العالم السينمائي العجيب، وتمضي السنون من دون أن يمر يوم لا أرى فيه فيلمين أو ثلاثة، في صالات العرض السينمائية حيناً، وعلى شاشات التلفاز (..) ثم جاءت الفكرة: لماذا لا أشهر عقد قران هذين المحبين المحببين إلى قلبي: السينما والأدب؟».



د. عبدالعزيز المقالح

لغتنا.. في مهب «تسونامي» الثقافات

«لغتي وطني»، الجملة، أو بالأحرى العبارة التي تتصدر هذا الحديث، هي للشاعر الجزائري مالك حداد، الذي كتب قصائده باللغة الفرنسية التي اعتبرها منفاه، في حين أنه وصف العربية بأنها وطنه الحقيقي: وهو تعبير راقٍ يعكس شغف ذلك المبدع بلغته ووطنه وهويته، وليس هناك مَنْ هو أجدر بالحديث عن المفارقة المثيرة للقلق والخوف على اللغة الوطنية، ممن عانى الهجرة والنفي إلى لغة الآخر، الذي حاول أن يفرض ثقافته ولغته كخطوة أولى لاستيطان الوعي الوطني تمهيداً لاستيطان الأرض واستعباد أبنائها. وأشهد- وقد كنت واحداً من المتابعين لحركة التعريب والخلاص من الاستيطان اللغوي في ذلك القطر العربي- أن المؤسسات العلمية والثقافية، قامت بدور جبار في هذ المجال، وحققت في سنوات قليلة ما لم يتحقق في أقطار عربية لم تتعرض للاحتلال الاستيطاني ولم تجد نفسها، بين عشية وضحاها، في قبضة عدو لدود يسعى إلى الاستئثار بعقل المواطن ووطنه.

وفي هذا المنعطف القاسي من تاريخ الأمة العربية وتاريخ لغتها، ينبغي التذكير بالعبارة السالفة للشاعر مالك حداد «لغتي وطني» والتركيز عليها في خطاباتنا وفي برامجنا المدرسية والجامعية، مصحوبة بالإشارة إلى الدور العظيم الذي نجحت معه الجزائر في استعادة هويتها القومية واللغوية، وواجهت في سبيل تحقيق ذلك المشروع الكبير عثرات لا تحصى وأشكالاً من المعوقات الداخلية والخارجية، وقد هيأت لي الظروف أكثر من زيارة إلى هذا القطر العربي، وكنت ألاحظ في كل زيارة مدى اتساع عدد المتحدثين بالعربية الفصحى، ابتداءً من سائق التاكسي إلى الوزير.. وفي الوقت نفسه تزايد عدد الكُتّاب والمبدعين الذين يكتبون بلغة عربية فصحى ناصعة البيان.

وعندما لا يشعر العربي أن لغته هي وطنه وجوهر هويته، فإن موقفه منها سيبقى سلبياً، وستبقى عرضة للتجاهل واللامبالاة في زمن يسود فيه التنافس بين اللغات ويتسع نشاط التغريب والانسلاخ. ونظرة واحدة إلى عدد المدارس والجامعات، التي تقوم بتدريس التلاميذ والطلاب باللغات الأجنبية في الوطن العربي، تبعث على الخوف من مستقبل تسود فيه الرطانة، وتتعرض فيه الهوية للطمس والانحدار. وما يبعث على القلق أكثر، أن المتعلمين من أبناء الطبقة الوسطى هم الذين يحرصون على إرسال أبنائهم إلى المدارس والجامعات الناطقة بغير العربية ليضمنوا لهم- كما يقولون- مستقبلاً ليس في مقدور اللغة العربية أن تضمنه بعد انسلاخ البنوك والمؤسسات التجارية عن مدارها العربي، وهو ما لم يحدث في أي وطن يحترم نفسه ويحرص على هويته ويخاف عليها من الذوبان في «تسونامي» الصراعات الثقافية واللغوية، وفي زمن اتساع شهية القوى الكبرى للسيطرة وفرض النفوذ الثقافي والاقتصادي.

ومن البديهيات القول بأن الانسلاخ عن اللغة ما هو إلا الخطوة الأولى نحو الانسلاخ عن الوطن والهوية، وإذا كانت الانسلاخات الفردية لا تشكل أهمية تذكر، فإن الانسلاخ الجمعي هو الأخطر، انسلاخ الأجيال واستبدال اللغة الوطنية، لغة الأم والمعرفة، بالعامية أو بلغة أجنبية تحت دعوى أن هذه اللغة البديلة هي مصدر للنجاح العملي في المستقبل، مع ما يؤكده الواقع من أن كل شعوب العالم المتقدم، تحرص أولاً علي أن تكون لغتها الأصلية، لغة الأم هي الأولى بالاهتمام والرعاية، وبعد ذلك يأتي الاهتمام بلغة ثانية أو ثالثة، تجعل أبناءها على الاتصال بالمستجدات العلمية والثقافية، وتفتح أمامهم مجالات جديدة للمعرفة والعلم بأوسع معانيه. وهذا ما يحدث أمام أعيننا في الشرق الأقصى، والغرب الأقصى، حيث لا يتجاهل شعب لغته حتى وإن كانت من أصعب اللغات نطقاً ورسماً، كما هي الحال مع اللغتين الصينية واليابانية، فقبل أن يتعلم الصيني والياباني لغة أجنبية عليهما- أولاً- أن يتعلما اللغة الأم بوصفها وطناً، وباعتبارها الهوية التي تميّز الإنسان في وطن ما عن سائر بني الإنسان.

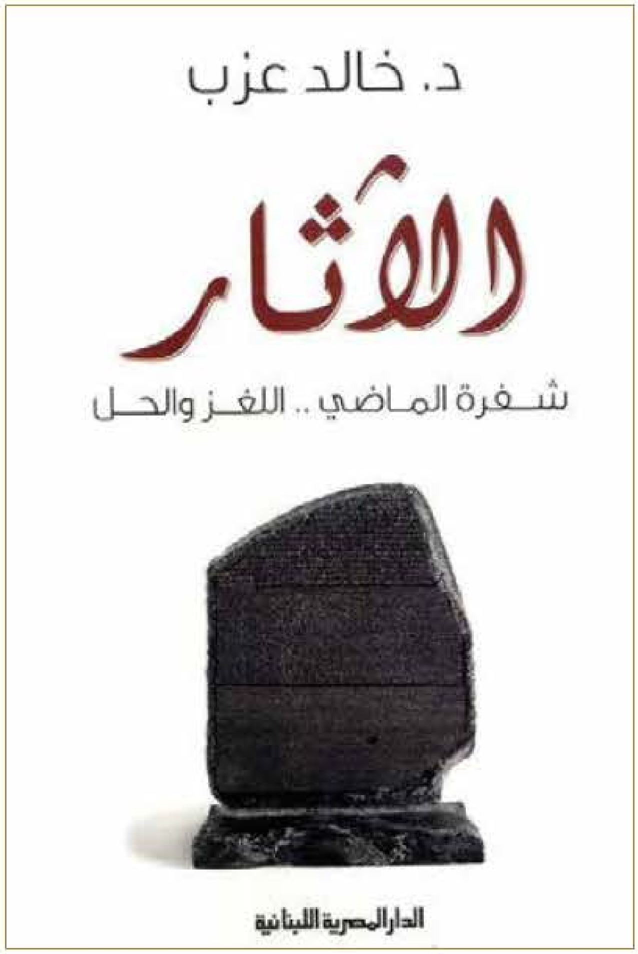
فأين نحن من هذه القدوة الحسنة المتمثلة في سلوك ووعي شعوب وصلت في تطورها العلمي والتقني إلى مرحلة تكاد تتفوق في بعض جوانب منها على شعوب تقدمتها بعشرات السنين. وما أسوأ ذلك النوع من البشر الذي يرى التقدم مقروناً بالتخلي عن اللغة والهوية، فقد ضاعوا وأضاعوا ولم يحافظوا على قديم ولا أخذوا نصيباً من جديد، وهم الذين أعاقوا شعوبهم عن التطور في كثير من أقطارنا العربية، وتركوها نهباً للتقليد والمحاكاة الخائبة.

وأعترف بوصفي واحداً من الأساتذة الجامعيين المعنيين بالشأن اللغوي، أن حالة من التجاهل تسود ما تلقاه اللغة العربية، وما تتعرض له من هبوط في المستوى في سائر الكليات النظرية والعلمية، بما فيها كلية الآداب وكلية التربية الموكل إليهما إعداد قادة لتعليم الأجيال الجديدة لغتهم، وتولّي تصريف شؤون المؤسسات الثقافية والإعلامية. والأمانة تقتضي الإشارة إلى أن هذا هو واقع معظم الجامعات العربية، ومنها تلك الجامعات التي كانت إلى وقت قريب رائدة ومعلمة للأجيال.

وتلك حقيقة ينبغي أن يتنبه لها المسؤولون عن التعليم في أقطارنا العربية لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من العقول الشابة، التي تحلم بوطنٍ مُصانٍ كاللغة، ولغةٍ مُصانةٍ كالوطن.

عندما لا يشعر العربي بأن لغته وطنه وجوهر هويته فإن موقفه منها سيبقى سلبياً

علم الآثار.. دراسة ماضي البشرية وحل ألغازه




د. هويدا صالح

إنها رحلة خاصة جداً وكاشفة عن الكثير من أسرار الماضي البعيد التي يقوم بها الباحث خالد عزب في كتابه «الآثار.. شفرة الماضي.. اللغز والحل» الذي صدر حديثاً عن الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة. إنها محاولة لتقديم سرد تاريخي وقراءة ثقافية تساعد المتلقي على حل شفرات الماضي وألغازه التي حيرت علماء الآثار والمستشرقين، منذ أن فكَّ «شامبليون» ألغاز حجر رشيد وكشف عن أسرار الحضارة المصرية القديمة وحتى اليوم، فلم يزل العالم متشوقاً لكل رؤى جديدة تساعد على حل هذه الألغاز البعيدة في الزمن. إن الباحث في التراث يطرح أسئلته على هذا الحجر القابع في صمت منذ سبعة آلاف عام أو يزيد، يساءله، ويحاول أن يقدم فراغات تردم ثغرات الماضي وتفض مغاليقه.

إنها محاولة حقيقية لفهم تاريخ تطور المعرفة الإنسانية، فعلم الآثار هو الأقدر على الحفاظ على المكتشفات التي تعود للماضي السحيق، وكذلك الماضي القريب بالكشف عنها وحفظها، لكن حدود هذا العلم بحسب الباحث في المقدمة لا تقف عند ذلك، بل تتجاوزه إلى محاولة اختراق هالة من الضباب الكثيف للماضي البعيد، وذلك من خلال الاكتشافات الجديدة التي تحدث بصورة مستمرة، وبطرح الأسئلة حول طبيعة ما تم اكتشافه والطرق التي أوصلتنا للإجابات الصحيحة عن هذه الأسئلة؛ لتمتد مساحة معرفتنا إلى ما قبل الكتابة، إلى التاريخ السحيق الذي يحمل كماً من الألغاز المعقدة، لذا فعلم الآثار يقوم على تاريخ الأفكار ونمو نظريات المعرفة، فبنية علم الآثار لا تعتمد فقط على الأثر، بل على سلسلة من التساؤلات تدور حول الأثر ذاته كونه منتجاً لمجتمعات إنسانية تطرح أسئلتها، هنا تتحول قضية علم الآثار إلى معرفة متكاملة عن الماضي، وقد توسع علم الآثار في العقود الأخيرة ليصبح علماً عابراً للتخصصات، فظهر لنا علم الآثار البيئي الذي يدرس تعامل الإنسان القديم مع النبات والحيوان والطبيعة وعلم الآثار العرقي الذي يدرس حياة الشعوب ورموزها الثقافية، وعلم الآثار الجغرافي الذي هو اندماج بين علم الآثار وعلم الجيولوجيا، وعلم الآثار الجيني الذي يعنى بدراسة ماضي البشرية من خلال استخدام تقنيات علم الوراثة وهكذا.

منزل الأموات بين المذكرات والسير الذاتية



في سرد يقترب من السيرة الذاتية، يوثق دستويفسكي لحياة السجن التي عاشها على خلفية الاضطهاد السياسي، الذي تعرض له في روايته «منزل الأموات» التي صدرت مؤخراً عن دار آفاق للنشر والتوزيع بالقاهرة وقام بترجمتها عباس حافظ، وراجعها المترجم محمود محمود.

إن سيرة حياة الكاتب الحقيقية كما أوردها المترجم تحكي عن انضمامه لجماعة ثورية في منتصف القرن التاسع عشر، ودخوله السجن والأشغال الشاقة المؤبدة والنفي إلى سيبيريا، فهل منزل الأموات، التي تحكي قصته تحمل ملامح من سيرة الكاتب الذاتية؟ إن «منزل الأموات» هي أقرب إلى المذكرات، مذكرات رجل قضى في السجن عشر سنوات عقوبة ، فلجأ إلى ثيمة المذكرات، حيث يدون السارد كل ما يقابله منذ دخوله السجن في سيبيريا، في سرد واقعي يقوم على التحليل الاجتماعي للظاهرة وأسبابها، فقد أراد الكاتب أن يؤكد مما اختاره من مشاهد أن كثيراً من المجرمين لا تنقصهم صفة الشجاعة، ولا تخلو نفوسهم من حب الخير، ونبل الغرض، وإن دفعهم المجتمع إلى ارتكاب مثل هذه الجرائم ، ومن هذا العطف على المجرمين نستطيع أن نتبين إيمان الكاتب بما لدى الجماهير الروسية من غرض نبيل وروح عالية.

لم يعتمد دوستويفسكي، في قصته هذه على عرض المواقف دون تحليل الأشخاص، فهو ينفذ بخياله إلى ما يدور في أذهانهم، ويقدمهم للقارئ تقديماً سيكولوجياً بارعاً. إنه لا يأبه كثيراً بالتحدث عن العلاقات والتفاصيل في السجن بين المساجين أو نشاطهم وحركاتهم، إنما يعتني بتصوير دواخلهم والنفاذ إلى أفئدتهم بلغة تأملية، تكشف عن رؤيتهم لمآسيهم الاجتماعية والبواعث التي دفعتهم لارتكاب هذه الجرائم. «منزل الأموات» وصف دقيق لما يضطرب في نفس المجرم من هواجس وأفكار، في قدرة بالغة على السرد وإيقافه من أجل تأمل نفوس أبطاله، ومنذ البدء يجعل الخيال وحده من يجعل هؤلاء الأشخاص قادرين على معايشة واقعهم الأليم» صور لنفسك فناء رحيباً» فبعد وصف منزل الأموات وما يمثله من قتامة وعتمة تدخل هذه الأرواح في حالات من الكآبة والاختناق، يطلب منهم السارد أن يتخيلوا رحابة تمكنهم من الاستمرار حتى يحين موعد خروجهم لعالم الله الواسع.

رسالة في التسامح تلقي الضوء على معاناة أمتنا العربية التطرف الديني

بمقدمة طويلة للمفكر والفيلسوف العربي عبد الرحمن بدوي، تصدر طبعة جديدة من كتاب «رسالة في التسامح» للفيلسوف الإنجليزي جون لوك، والذي صدر مؤخراً عن مركز عبد الرحمن بدوي للإبداع. وهي رسالة حقيقية في التسامح الديني. وتأتي أهمية إعادة طبع هذا الكتاب في هذا التوقيت، الذي تعانيه أمتنا العربية من التشدد الديني والقتل على أساس التمييز العنصري، لنطلع على تجربة أوروبا حين كانت تعاني هذا التشدد، لدرجة القتل على خلفيات دينية، والحكم على المخالفين لمعتقدات الكنيسة بالشعوذة والسحر وغيرها ، ويعارض جون لوك، بقوة،



المواقف المتزمتة التي كانت تتبناها الكنيسة الغربية، ولما تحمله من تناقض وتهافت، ولكون هذا التشدد قائماً على مبررات واهية، تتنافى تماماً مع التعاليم الدينية، إذ لا مبرر للصراعات والحروب الطائفية التي تنشب بين أتباع المذاهب الدينية؛ فلكل فرد الحرية في اختيار دينه، وعلى الآخرين احترام هذا الاختلاف، وإبداء روح التقبل والتسامح مع مخالفيه، حتى تأتي لحظة الحسم والفيصل – اليوم الآخر– حينها سيتبين من كان على حق ومن كان على باطل» لماذا كل هذه الحمية في سبيل نجاة النفوس، هذه الغيرة الحادة التي تمضي إلى حد إحراق الناس أحياءً؟، لماذا لا تقوم هذه الحمية بمعاقبة هذه الفواحش وهذه الرذائل التي هي، بإقرار الجميع مضادة تماماً للإيمان والأديان؟».

ويفرق الكاتب بين التسامح الشكلي، والتسامح الموضوعي، فالتسامح الشكلي هو أن تترك الأديان الأخرى وشأنها، تمارس شعائرها. ويأتي على النقيض منه إرغام الأديان الأخرى (غير الدين الرسمي والسائد) على الخضوع لهيئة دينية في الدولة أو الكنيسة. أما التسامح الموضوعي فيراه جون لوك، لا يقتصر على مجرد احتمال وجود الأديان الأخرى وشعائرها، بل هو أساساً الاعتراف الإيجابي بالأديان الأخرى على أنها مذاهب ممكنة لعبادة الله. فلا شك أن الفيلسوف الذي كتب رسالته في وقت كانت هيمنة الكنيسة على أشدها في المجتمعات الغربية، كان يدرك أن التسامح الديني يعني أن كل دين حسن وحق.

«صناعة البطل»

في مواجهة الهزيمة



مصطفى غنايم

ما أحوجنا في عصرنا الراهن إلى ما يطلق عليه «صناعة البطل» سواء أكان بطلاً رياضياً، أو علمياً، أو قيادياً في شتى مناحي الحياة! وهذه الصناعة لن تتم إلا بتضافر المؤسسات والهيئات كافة: رسمية، وأهلية، كما أنها تتطلب عدداً من العوامل أبرزها: الانتقاء المبكر للمواهب، وصياغة الأهداف، ووضع برامج وآليات تُحيل هذه الأهداف إلى واقع، وتنمية «الدافعية الذاتية»، والعمل على بث الثقة في النفس، والتحفيز على الإيجابية والتصميم والشجاعة..

ولا يمكن إغفال عامل رئيسي وقوي له دوره الفعّال في «صناعة البطل»، ألا وهو «مواجهة الفشل أو الهزيمة»، بل القدرة على تحويلهما إلى نجاح: فسقوط الجواهر على الأرض لا يفقدها قيمتها ورونقها، كما تقول الحكمة الهندية الشهيرة.

ويأتي كتاب «كيف أتعامل مع الهزيمة؟»، والذي صدرت طبعته الأجنبية الأولى عام ٢٠١٥ لمؤلفه نيخيل كلامبا ضمن الإصدارات التي تهدف إلى تحقيق التنمية البشرية، وقدمت «دار الفاروق» للاستثمارات الثقافية بالقاهرة الطبعة العربية له في العام المنصرم، من منطلق تدريب النشء على التعامل بإيجابية وفعّالية في المواقف المختلفة التي تصيب بالإحباط، أو تشعر بالسقوط المطلق في هوة الفشل، والعمل على تحقيق النجاح بمعناه الدقيق، وهو «الانتقال من فشل إلى فشل من دون فقد الأمل».

ويتناول هذا الكتاب قصة بطل يُدعى «جاري» اعتاد أن يفوز بالكؤوس في مسابقة «التزلج»: الأمر الذي أصابه بالغرور، والثقة الزائدة بالنفس، القائمة على الاستخفاف بالمنافسين، وعدم تقدير مواطن القوة عندهم، والتي أفضت به تلك العوامل في النهاية إلى خسارة المركز الأول على يد زميل أصغر منه سناً ..!

ويوضح المؤلف عبر حبكة درامية شيقة طريقة تعامل «جاري» مع تلك الهزيمة، وما اعتراه من مشاعر سلبية، وسلوكيات سيئة، مثل: دفع صديقة الفائز بقوة، ورفض مواساته، وإصابته بالتهور في التدريب، وتدريبه بعنف زائد حتى أصاب أحد زملائه، ما حدا بجميع زملائه إلى نبذه وتحاشيه استياءً من تلك التصرفات الشائنة.

ويستطرد المؤلف في تصوير تلك الحالة المزرية التي أصابت «جاري وتفاقم إحباطاته»: إذ إنه أخذ يتخلف عن الحصص الدراسية، ما أثر في درجاته، حتى أصيب بانهيار نفسي، جعله يفكر في ترك ممارسة الرياضة أيضاً! ويبرز هنا دور المدرب في الأحداث، وتدخله لتقويم «جاري» بكل السبل الممكنة: بالشدة تارة (بتهديده بحذف اسمه من المسابقة)، وباللين تارة أخرى (بتقديم عدد من النصائح إليه لتجاوز الأزمة).

ويسرد «نيخيل كلامبا» نصائح المدرب الغالية، والتي تعد «روشتة» لعلاج مرض الإحباط، و«محفزاً» لتجاوز داء «اليأس» الذي أصابه من جراء الشعور بآثار وأعراض سلبية نتيجة لإحساسه بمرارة الهزيمة، ويرسم المؤلف صورة جديدة «إيجابية» لـ «جاري» بعد تعاطي تلك النصائح، التي كان لها مفعولها السحري عليه: فتغيرت سلوكياته للأحسن، وأصبح مستعداً لمواجهة الخسارة، وأخذ يبذل ما في وسعه مجدداً لدخول المسابقة.. وبلمحة عبقرية، وغير نمطية يجعل المؤلف البطل «جاري» يخسر هذه المرة أيضاً في المسابقة، ولم يسطر نهاية تقليدية متوقعة بأن يحصل مثلاً على المركز الأول، وإنما جعله يحصل على المركز الثاني، من دون أن يسيطر عليه أي إحساس بالإحباط، بل ذهب إلى الفائز ليهنئه: إذ أراد نيخيل أن تأتي نهاية القصة متسقة مع مضمونها، ومتناغمة مع العنوان، ومتماشية مع ما يريد ترسيخه في وجدان النشء بإيجابية التعامل عند الهزيمة.

وإذا نظرنا إلى الكتاب نظرة متأملة، نجد أن فكرته الرئيسية رائعة، وهي «كيفية مواجهة الهزيمة»، فضلاً عن إتقاله بكثير من المضامين التربوية القيمة: (الحذر من الغرور، وعدم اليأس عند الفشل، وتقدير قوة المنافس، والالتزام بالروح الرياضية، وعدم التصرف بسلوكيات منحرفة عند الهزيمة...). كما أن عنوان الكتاب ذاته جاء أكثر تشويقاً، وجذباً لانتباه الطفل، وإثارة لعقله وذهنه بإيراده في صيغة إنشائية استفهامية (كيف أتعامل مع الهزيمة ؟)، الأمر الذي يجعل الطفل متلقياً إيجابياً مشاركاً مفكراً، كما وفق المؤلف حين أورد العنوان بضمير المتكلم، وليس المخاطب .. (أتعامل، وليس تتعامل)، حتى يجعل من هذا التعامل تجربة عملية عامة ومطلقة، وليست موجهة لذات الطفل المتلقي للنص.

وتبرز قيمة ترجمة الكتاب وتقديمه بالعربية من وضعه منهجاً فعالاً لبناء الذات، وعلاجاً ناجعاً للتغلب على الشعور بالإحباط، بما يساعد في تنمية عقل وفكر النشء العربي، ويعمل على تطوير ذاته، وتفعيل القيم الإيجابية، وتحقيق التوازن النفسي، وإحداث التقويم السلوكي الفعّال بالصورة التي تسهم في صناعة «بطل» عربي يشارك في تشييد صروح الرفعة والنهوض والازدهار للوطن في شتى ميادين الحياة.



«الوجه الأسود للبياض»

رواية فلسطينية تدعو للتحرر والحرية

سما حسن

صدر حديثاً عن دار موازييك للترجمات والنشر والتوزيع رواية «الوجه الأسود للبياض» للكاتبة الفلسطينية الشابة ريتا طه، فيما يقارب المئة وأربع عشرة صفحة من القطع المتوسط تصدرتها صورة الغلاف من تصميم الفنان نضال جمهور، وحيث استطاعت أن تقدم خلال هذه الصفحات، وبسرد اعتمد على أسلوب الراوي، منطقة رخوة في المجتمع الفلسطيني، لا ينتبه لها الكثيرون حيث يأتي هذا التناول في وقت اعتاد فيه الكتاب والروائيون على تناول المجتمع الفلسطيني من زاوية واحدة، وهي زاوية الكفاح والنضال وما تركه الاحتلال الإسرائيلي من آثار نفسية واجتماعية على المجتمع.

لم تغفل الكاتبة ريتا طه أثر الاحتلال تماماً في روايتها، ولكنها لم تجعل من آثاره المحرك الرئيسي لأحداث روايتها، حيث قامت بتحليل المصائر بصورة فلسفية حيث تريد القول إن الحياة ما هي إلا زوبعة عاتية قد أثارها الكون، وإن كل شخص لديه نصيبه الذي أصابه من أثر هذه الزوبعة بغض النظر عن جنسيته أي أن الفلسطيني لديه ما لدى الآخر، فقد تناولت ريتا شخصيات عادية صنعتها بمهارة عالية، حيث يكتشف القارئ من خلال الغوص في أعماق الأحداث أنه أول المصدومين بهذه التصرفات غير العادية، والتي تكشف العديد من الأسرار من خلال أحداث يتشابك فيها الخاص مع العام، ولكن هناك بعض الغموض في العام بعكس الوضوح في الخاص، ولكن في النهاية هناك مساحة يلعب فيها البياض دور السواد، فقد انصبّ تركيز الكاتبة بأحداثها وشخصيّاتها حول «الحب»: حب الآخر المكمّل بوعي وعاطفة وانسجام، وحب الوطن الذي ينادي لتحريره، فهناك «حبّان» يدفعان المحب للتحرير: تحرير الشّخص، وتحرير الوطن، فالحريّة الشّخصيّة تظلّ منقوصة بعيداً عن حرية الوطن بجغرافيّته وناسه وعاداته، ونكتشف بذلك أنها رواية تثير الأسئلة أكثر مما تطرح الإجابات، وعن ذلك تقول ريتا: إن الكتابة في اعتقادي وبالأدق أن فعل الكتابة هو فعل لا يبرر، بل هو يطلق ليتحدث عن نفسه، فقد تركت كل شخصية تواجه مصيرها المجهول، فهي التي فرضت وجودها ككاتبة من خلال ظروفها وتساؤلاتها فقط، كل ما حاولت فعله هو مساعدتها على طرح تلك التساؤلات وإعلاء صوت همومها الشخصية، من تحت ظلال العناوين الكبرى لهذه المرحلة المربكة بتشعباتها السياسية والاجتماعية والمادية، فلم أحاول ان أجد حلولاً فالكاتب لم يكن يوماً حلالاً للمشاكل، فهو يقوم بتسليط الضوء عليها أو يقوم بخلقها.





ريتا طه

وقد تطرقت الكاتبة في جزء من الرواية إلى حيوات الأسرى الفلسطينيين الذين تحرروا من السجن، وتأثير سنيّ الأسر المزمنة عليهم وعلى عائلاتهم، وأشارت إلى نقطة هامة بهذا الصدد وهي ضرورة أن يتم تأهيل الأسير بعد خروجه من السجن لكي يندمج في الحياة، وهذه مسؤولية جهات خاصة يجب أن تقوم بها، وهذا ما يحسب لكاتبة تطرح هموماً عالقة في المجتمع.

لغة الكاتبة كانت سريعة الإيقاع متلاحقة معتمدة أسلوب الراوي الذي يشوق المستمع لزيادة التشويق، وفي كل ذلك تسعى وراء فكرتها التي كانت متعددة الزوايا والتناول مثل الصدق والحب والتحرر من سطوة الآخرين والعادات الاجتماعية، لكنّها أبطأت حين كان يجب أن تبطئ بالتحديد في المشهد الغريب المشوّق بين عروسين غير منسجمي الزّوجين، وما تلا المشهد من أحداث غريبة تحذّر من قتل روحِ الفتاة حين ترضخ لرغبة المجتمع بعيداً عن اختيارها الواعي والمنضبط مع العقل والقلب.

رواية «الوجه الأسود للبياض» هي رواية شبابية والإصدار الأول للكاتبة، وقد فازت ضمن مسابقة الأديب الشاب التي أقامتها مؤسسة عبد المحسن القطان وكان عنوانها «لجة بياض»، وقد نالت الترتيب الثالث ضمن ستة وعشرين مخططاً روائياً تقدم للمسابقة.



نواف يونس

ثقافة وسائط الاتصال

علينا أن نعترف من دون خجل، أن وسائط الاتصال الحديثة، التي يلجأ إليها أطفالنا وفتيتنا في وطننا العربي لقضاء أغلب أوقاتهم، قد أدى إلى تراجع ملحوظ لسلطة العائلة والمجتمع عليهم، بل حدث تشتت للقرار العائلي بين الأب والأم من جهة، وبينهما وبين أبنائهما من جهة ثانية، وبينهم وبين مجتمعهم من جهة ثالثة، بعد أن احتوت هذه الوسائط أفكارهم وأساليب تعبيرهم وهيمنت عليهم، وأصبحت تلعب دورها المؤثر في توجيههم إلى أنماط أخرى غير مألوفة في سلوكهم واكتسابهم لعادات جديدة، هي بلا شك أو بقدر كبير لا تتوافق كثيراً مع ما اعتادته الأسرة العربية والمجتمع العربي من منظومة قيمية ووظيفية، رسختها تراكمات أخلاقية وسلوكية عبر أجيال عديدة متتالية.

ذلك أن هذه الوسائط بما تتضمنه من تقنيات جديدة، لم تأت ثمرة ومضة ابتكار أو اختراع عابر أو مفاجئ، بل هي نتاج حقيقي لثقافة غربية مدروسة وممنهجة، استمرت لقرون طويلة من الخبرات والمعارف والمهارات العلمية واللغوية والفكرية، والتي تراكمت في تلافيف العقل الغربي، إلى أن توصلت إلى ما قدمته لنا على أشكال متعددة لهذه الوسائط الحديثة، والتي جعلت فعلاً العالم في قبضة يده، وبالتالي فرضت علينا وعلى غيرنا ثقافتها وطرق تفكيرها ومنطقها، بعد أن أصبحت ثقافة عالمية مشتركة، رسختها تقنيات حديثة متقدمة ووسائط اتصال عابرة للمكان والزمان، بل أصبحت مشرعة تجسدها معاهدات واتفاقيات وقوانين وتحالفات دولية، باتت تفرض نفسها على هذا العقل البشري في كل الاتجاهات الجغرافية، بعد أن أسرته بكل أبعادها السلبية منها والإيجابية.

> **وسائط الاتصال فرضت علينا ثقافتها وطرق تفكيرها ومنطقها وأصبحت عابرة للقارات**

ومن هنا نقول بوضوح، إن إدراكنا لخطورة هذه الثقافة العالمية – شئنا أم أبينا – على كل مظاهر حياتنا العلمية والفكرية والاجتماعية، وصولاً إلى الثقافية منها، لا يعني أننا أصبحنا بهذا الإدراك في مأمن يتيح لنا إعداد العدة لمقارعتها ومواجهتها، كما أنه لا يعني أيضاً الانهزام أمامها والاستسلام لها، بل يعني بالتأكيد أهمية أن نعقد العزم على الانخراط فيها متفاعلين وفاعلين، متأثرين ومؤثرين، خصوصاً أننا نعيش واقعاً عربياً متأزماً، قد لا يسمح لنا بالمكابرة أمام ما نواجهه من تحديات هذا العقل الغربي وهذه الثقافة العالمية.

إلا أن هذا لا يمنع من أن نحاول رأب الفجوة التي باتت تتسع بيننا يوماً بعد الآخر، ولا أعتقد (من إحكام العقدة وليس الظن) أن ما من سبيل أمامنا حيال ذلك، إلا من خلال فتح أبواب المعرفة على مصاريعها أمام المجتمع العربي، خصوصاً الأطفال والفتية والشباب الذين يمثلون على الأقل نصف عدد سكان وطننا العربي، أي مستقبلنا المقبل، على أن يتم ذلك من منظور ثقافي مدروس وممنهج، يتكئ على أن الثقافة هي المورد الوحيد بخلاف الموارد المادية الأخرى، الذي يبقى ويتجدد وينمو ويزدهر، كلما زاد استهلاكنا لها، وهي المورد الوحيد الذي يبقى بعد زوال كل الموارد الأخرى.

وهذا المنظور الثقافي، يشمل إلى جانب المعرفة، احتضان الإبداع والابتكار في شتى مجالات الحياة، إضافة إلى تمكين اللغة الأم من السيادة، لأنها ليست مجرد وسيلة للتواصل بين أبناء الهوية الواحدة، كما يظن البعض، بل هي الطريق الأمثل لاكتساب المعارف الجديدة وتطورها، ولأن مستقبلها (أي اللغة) لايزال مرهوناً بمدى توظيفها واستخدامها في شتى مجالات الحياة، من تحية الصباح مروراً بالإذاعة والتلفزيون والكتاب، وصولاً إلى شبكات المعلوماتية، في محاولة لترسيخها بين أيدي أطفالنا وشبابنا، لكونها تحمل قيمنا وأفكارنا بشكل علمي ومعاصر، بعيداً عن التلقين السطحي والوعظ المباشر.

إن الغاية النبيلة والمتمثلة في بناء الإنسان العربي، تتطلب منا في هذا المأزق الحاضر، أن نسعى فاعلين لإيجاد الحلول لترسيخ ثقافة «المعرفة العلمية» لإنتاج وعي جديد متجاوز، يحسن خلق المناخات الملائمة لمواجهة التحديات بثقافته وإرادته وممكنات الواقع العربي المعيش.. وهذه الغاية النبيلة.. تتطلب أناساً نبلاء أيضاً.